

PALÄSTRADARSTELLUNGEN
auf
frührotfigurigen attischen Vasen

Inaugural-Dissertation

*zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel*

vorgelegt von

Auguste Bruckner

aus Basel

1951



Digitized by the Internet Archive
in 2026

PALÄSTRADARSTELLUNGEN
auf
frührotfigurigen attischen Vasen

Inaugural-Dissertation

*zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel*

vorgelegt von

Auguste Bruckner

aus Basel

Genehmigt von der Philosophisch-Historischen Fakultät auf Antrag der
Herren Professoren Dr. Karl Schefold und Dr. Peter Von der Mühl.

Basel, den 7. Juli 1950

Prof. Dr. Bernhard Wyss, Dekan



Hannover
Buchdruckerei Culemann
1954

Inhalt

Abkürzungen	4
Einleitung	5
Ringerpaare	7
Theseus-Kerkyon	18
Boxerpaare	23
Einzelne Faustkämpfer	31
Pankration	38
Diskuswerfer	41
Speerwerfer	62
Springer	70
Läufer	76
Zusammenfassung	78
Anmerkungen	80
Register	88

Verzeichnis der Abkürzungen

- AA, Archäologischer Anzeiger (Berlin 1889 ff.)
AD, Antike Denkmäler, hgg. von Deutschen Archäologischen Institut, (Berlin 1891)
AJA, American Journal of Archeology (Baltimore ff.)
AM, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung, (Athen, 1876 ff.)
Beazley, ARV, J. Beazley, Attic Red-figure Vase-painters (Oxford 1942)
Beazley Berl., ders. Der Berliner Maler (Berlin 1930)
Beazley Kleophr., ders. Der Kleophradesmaler (Berlin 1933)
Beazley VA, ders. Attic Red-figured Vases in American Museums (Cambridge 1918)
Beazley, VPol, ders. Greek Vases in Poland (Oxford 1928)
Blümel, SportH., C. Blümel, Sport der Hellenen (Berlin 1936)
Buschor GV, E. Buschor, Griechische Vasen (München 1940)
CVA, Corpus Vasorum antiquorum (Paris 1923 ff.)
FR, A. Furtwängler - K. Reichhold, Griechische Vasenmalerei 1 — 3 (München 1900 — 1940)
Gardiner GAS, E. N. Gardiner, Greek Athletic Sports and Festivals (London 1910)
Gardiner, Athl., ders. Athletics of the Ancient World (Oxford 1930)
Hartwig, Meisterschalen, P. Hartwig, Griechische Meisterschalen (Stuttgart-Berlin 1893)
Hoppin I,II, J. C. Hoppin, A Handbook of Attic Red-figured Vases, Bd. 1 und 2 (Cambridge 1919)
JdI, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts (Berlin 1886 ff.)
JHS, Journal of Hellenic Studies (London 1880 ff.)
Jüthner, Ant. Turn., J. Jüthner, Über antike Turngeräte (Wien 1896)
Langlotz GV, E. Langlotz, Griechische Vasenbilder (Heidelberg 1922)
Monumenti inediti, Monumenti inediti publicati dall' Instituto di Corrispondenza Archeologica (Rom 1829 — 91)
Mus. Greg., Museum Etruscum Gregorianum (Rom 1842)
Mus. Helv., Museum Helveticum, Schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumskunde (1944 ff.)
OeJh, Jahreshefte des Oesterreichischen Archäologischen Instituts (Wien 1898 ff.)
Pfuhl MZ, E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen (München 1923)
Pottier, E. Pottier, Vases antiques du Louvre 1/3 (Paris 1897/1901/1922)
Richter-Hall, G. Richter - L. Hall, Red-figured Athenian Vases (New Haven 1936)
RM, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung, (Rom 1886 ff.)
Schefold, Orient., K. Schefold, Orient, Hellas und Rom (Bern 1949)

Einleitung

In der vorliegenden Arbeit soll an den früh-rotfigurigen Palästrabildern der Stilwandel in der Zeit zwischen 525 und 480 v. Chr. untersucht werden. Buschor hatte schon 1924 in seinem Text zu den „Skulpturen des Zeustempels zu Olympia“ ausgesprochen, daß es nicht angeht, die Kunstwerke der Zeit bis zu den Perserkriegen als Endphase der archaischen Kunst anzusehen, sondern daß der entscheidende stilistische Übergang zum strengen Stil mit der Jahrhundertwende um 500 zusammenfällt. Aber diese These ist noch keineswegs allgemein angenommen oder auch nur gewürdigt worden, obwohl Buschor sie in späteren Werken weiter ausgeführt hat. So wird hier auf Anregung von Prof. Karl Schefold der Versuch unternommen, an einem charakteristischen Ausschnitt der Kunst jener Zeit diese These nachzuprüfen und zu belegen.

Das große Gebiet der rotfigurigen Vasenmalerei ist in mancher Hinsicht noch wenig erforscht; dieser Satz gilt trotz der bekannten bahnbrechenden Werke der neueren archäologischen Forschung; genannt seien vor allem die von Hartwig u. a. begründete, von Beazley in bewundernswerter Weise ausgebildete Meisterforschung, die von Langlotz erschlossene Methode der Zeitbestimmung, das von Buschor vertiefte Verständnis der Stilgeschichte. Noch gibt es erst ganz wenige Monographien über die bedeutenden Vasenmaler, und in diesen wenigen treten die kunstgeschichtlichen Probleme zurück. Die Stilgeschichte ist erst in großen Zügen geklärt, die Zeitbestimmung der Werke der einzelnen Meister ist selbst bei so markanten Persönlichkeiten wie dem Andokidesmaler noch umstritten¹. Ebenso ist das stilistische Verhältnis der Maler zueinander noch wenig erforscht.

Deshalb wird in dieser Arbeit versucht, durch eine typologische Betrachtung zur Klärung der Frage des Stilwandels in der Zeit um 500 beizutragen. Als Ausgangspunkt wurden die Palästradarstellungen auf den frühen rotfigurigen Vasen gewählt, weil sie in

dieser Zeit eine Blüte erlebten, wie nie zuvor oder nachher. Das vorhandene Material wird im folgenden nach den athletischen Gattungen getrennt behandelt, um an den einzelnen Motiven jeweils die stilistischen Wandlungen festzustellen. Jedem Kapitel ist eine chronologisch geordnete Liste der herangezogenen Beispiele vorangestellt. Die Auswahl der verschiedenen Darstellungen wurde durch das große Werk von Beazley entschieden erleichtert; ich beschränkte mich jedoch von vornherein auf mir in Abbildungen zugängliche Werke, und auch davon wurden nur die wichtigeren besprochen. Als Excurs wurde ein Kapitel über den Ringkampf des Theseus und Kerkyon eingefügt, weil sich dieses Kampfschema an athletische athletische Darstellungen anschließt.

Im nachfolgenden Text sind eine Anzahl von Anmerkungsnummern vorhanden, für die entsprechende Anmerkungen im Anmerkungs teil fehlen, da sie während der Drucklegung gestrichen wurden.

Ringerpaare

- | | |
|---------|--|
| 525—520 | 1.) Amphora des Andokidesmalers in Berlin 2159:
FR Taf. 133; Blümel, SportH. 124 Nr. 98; Beazley ARV 1,1.
2.) Schale des Oltos in Rom, Mus. Torlonia:
Hoppin 1,171; Beazley ARV 37,43. |
| 520—510 | 3.) Schale des Euergidesmalers in Paris, Louvre G 15:
Hoppin 1,191; Beazley ARV 61,43.
4.) Pelike des Euphronios in Leningrad 615:
AA 42,1927, Beil 2; Beazley ARV 17,9. |
| 510—500 | 5.) Psykter des Euthymides in Turin:
JHS 35, 1915 Taf. 5/6; Pfuhl MZ Abb. 367; Beazley ARV 25,9.
6.) Psykter des Phintias in Boston 01.8019:
AD 2 Taf. 20; Gardiner, Athl. Abb. 51 u. 143; Beazley ARV 23,8.
7.) Schale in Bologna 362:
Pfuhl MZ Abb. 354; CVA III I c, Taf. 4,1/2 u. 5; Beazley ARV 226. |
| 500—485 | 8.) Schale der Panaitiosgruppe in Paris, Cab. Méd. 523:
Hartwig, Taf. 15,2 u. 16; Gardiner, Athl. Abb. 157; Beazley ARV 211,4.
9.) Schale in der Art des Antiphonmalers in Philadelphia 2444:
W. Hyde, Olympic Victor Monuments and Greek Art (Washington 1921) 231 Abb. 50; Gardiner, GAS 392 Abb. 122; Beazley ARV 235,36.
10.) Schale des Antiphonmalers in Oxford 1914.729:
CVA III I Taf. 2,5 u. 6,1/2; Gardiner, Athl. Abb. 52; Beazley ARV 233,66.
11.) Schale des späten Panaitiosmalers in München 2637:
AZ 1878 Taf. 11; Gardiner, GAS 105 Abb. 17; Blümel, SportH. 62 Nr. 88; Beazley ARV 218,1. |

Das älteste der uns erhaltenen rotfigurigen Palästrabilder auf der Amphora des Andokidesmalers in Berlin (Nr. 1) stimmt inhaltlich so genau mit dem einer etwas älteren panathenäischen Amphora in München¹ überein, daß man den Eindruck hat, das jüngere setze das ältere bewußt in den neuen Stil um. Auf dem älteren steht ein bärtiger Kampfrichter zwischen zwei Ringerpaaren. Die Ringer rechts, zwei mächtige, unbärtige Athleten, stehen vorgebeugt einander gegenüber, so daß sich ihre Stirnen berühren; dabei halten

sie sich bei den Händen. Es ist also, wie meist auf frühen Ring- und Faustkampfdarstellungen, die Anfangsphase des Kampfes gewählt. Die beiden Athleten links vom Kampfrichter sind mitten im Ringkampf gezeigt. Der Jüngling hat seinen Gegner, einen ebenfalls unbärtigen jungen Mann, der ihm den Rücken zuwendet, um den Leib gefaßt und hochgehoben, um ihn dann zu Boden zu werfen; dieser wehrt sich, indem er den Hals des Angreifers umfaßt und mit dem rechten Bein das rechte des Gegners aus dem Stand zu bringen versucht.

Die Gruppe ist kühn ausgedacht, aber nicht sehr geschickt dargestellt, da sie mit den wenig bewegten Umrissen in der schwarzfigurigen Technik nicht klar zur Geltung kommt. Besonders unübersichtlich wird sie dadurch, daß der enface gesehene Kopf des in die Höhe gehobenen Ringers z. T. vom Kopf des stehenden verdeckt wird, und daß dessen Profil in die schwarze Fläche des Oberkörpers seines Gegners eingeritzt ist. So kommt kein Umriß ganz zur Wirkung. Beim Andokidesmaler ist aus dem Kampfrichter ein zierlicher Jüngling geworden, der zwar die Gerte des Paidotriben hält, aber nonchalant dabei steht und an einer Blume riecht, er befindet sich nicht mehr in der Mitte des Bildes, sondern links am Bildrand, der Mitte zugewendet und so die Komposition nach außen abschließend. Auch die Ringerpaare sind umgestaltet. Die linke Gruppe des schwarzfigurigen Bildes ist beim Andokidesmaler übersichtlicher geworden: der linke Ringer hat den ihm zugewendeten bärtigen Gegner höher gehoben als bei der schwarzfigurigen Gruppe, so daß der Kopf des Hochgenommenen ganz in Vorderansicht erscheint, und sein Oberkörper den Hintergrund für den Kopf des andern bildet. Auch bleibt hier zwischen den Körpern etwas Zwischenraum frei; sie sind im Ganzen deutlicher voneinander abgehoben, und das gegenseitige Umfassen der Arme kommt deshalb drastischer zum Ausdruck. Jede Einzelform ist mit gespannten Umrissen klar umschrieben und auf die angrenzende elastisch abgestimmt. Diese Tendenz des spätarchaischen Stils läßt sich mit der rotfigurigen Technik der Innenzeichnung erst richtig zum Ausdruck bringen².

Auch das andere Ringerpaar wird in seinem Kampf eindringlicher geschildert als auf der panathenäischen Amphora. Hauser³ weist auf die Bereicherung der Gruppe an Motiven gegenüber dem viel älteren Ringerpaar des Amphiaraoskraters⁴ hin, eine Feststellung, die auch

für unseren Vergleich gilt, denn das Ringerpaar der panathenäischen Amphora ist in seinen einfachen silhouettenhaften Schema der Anfangsposition dem des Amphiaraoskraters im Prinzip noch gleich.

Der Aufbau des Bildes ist gegenüber dem schwarzfigurigen Vorläufer ebenfalls verändert. Aus dem zufälligen Nebeneinander der Gestalten ist ein festes Bildgefüge geworden: die Dreiecksgruppe in der Mitte zwischen klaren Senkrechten der seitlichen Gestalten. Dabei ist pedantische Symmetrie vermieden; ja durch die Abweichungen eine Spannung von Figuren und Bildfeld erreicht, die der neuen inneren Spannung der Figur entspricht. Zu dieser Rhythmisierung tragen auch Mantel und Amphora bei, die als Ort die Palästra bezeichnen. Ein Vergleich mit dem Gigantenkampffries des Siphnierschatzhauses erlaubt, diese Andokidesamphora um 525 anzusetzen.

Wenn man das Palästrabild mit anderen Frühwerken des Andokidesmalers vergleicht, so zeigt sich z. B. gegenüber der Amphora im Louvre⁵ eine erstaunliche Straffung des Aufbaus. Auf dem Kampfbild der Amphora im Louvre prallen zwei Helden mit Speer und Schild zusammen, in einem uralten Wappenschema symmetrisch einander gegenübergestellt und von Athena und Hermes flankiert. Die Gestalten zeigen bei unfestem, schwankem Stand zwar ein Bemühen um Volumen, aber der Ausdruckswille läßt den Andokidesmaler auf diesem Frühwerk die feste Fügung der Teile lockern, die sein Lehrer Exekias gewonnen hatte. Die Gestalten breiten sich im Bildfeld aus und überschneiden seinen Rahmen. Den ornamentalen Einzelheiten ist viel Beachtung geschenkt.

Im Hauptbild unserer Berliner Amphora rahmen ganz ähnlich zwei Göttinnen den Dreifußraub des Herakles ein. Aber hier ist die Lockerung überwunden, die Helden sind mit festen Achsen gebaut, klarer voneinander abgegrenzt, mit knapperem Volumen und mehr akzentuierten Umrissen. Das Wappenschema hat durch diese innere Festigkeit einen neuen Sinn erhalten. Es kündigt sich schon ein Streben nach Autonomie der Figur an, das sich im fünften Jahrhundert erfüllen wird.

Die Details treten hinter dem Aufbau des Ganzen zurück, ganz wie auf dem Ringerbild der Rückseite der Vase. Diesen Tendenzen zur Verfestigung der einzelnen Gestalt und zur Bildung spannungsvoller Gruppen bot die rotfigurige Technik neue Möglichkeiten, wie

der Vergleich der Ringergruppen des Andokidesmalers mit den schwarzfigurigen Gegenstücken auf der Münchener Preisamphora gezeigt hat.

Gruppen, in denen — wie in unserem Ringerpaar — eine Gestalt eine andere emporhebt, werden vom Andokidesmaler immer kühner ausgebildet und sind in den folgenden Jahrzehnten auch bei anderen Malern beliebt⁶. Man darf auch darin ein Bemühen um ein neues Verständnis des Aufbaus der Einzelfigur sehen; freilich bleibt bis zur Jahrhundertwende die Aneinanderfügung der Gestalten additiv. Einfach ist noch das Motiv einer schwarzfigurigen Amphora des Andokidesmalers in Oxford⁷, auf der ein Satyr eine flötenspielende Mänade auf dem Rücken trägt; sehr viel kühner die Gruppe des Herakles mit dem nemeischen Löwen auf der Amphora im Britischen Museum⁸. Der Kampf ist hier in einem typischen Ringerschema⁹ wiedergegeben, das auf diese mythologische Situation übertragen ist¹⁰. Von dieser eigenartigen, labilen Gruppe aus ergeben sich starke Spannungen zu den seitlichen Figuren und zum Bildrand. Schon bei der Palästraamphora fangen solche Spannungen innerhalb des Bildaufbaus an, die hier gesteigert sind. Als weiteres Beispiel einer solchen Gruppe beim Andokidesmaler können die beiden Satyrn der Amphora in Orvieto¹¹ angeführt werden, wo das Motiv des Hucepacktragens inmitten einer reichen, malerisch farbigen Komposition köstlich lebendig gestaltet ist.

Von solchen neuen Versuchen noch frei, in der gleichen Festigkeit wie auf der Berliner Andokidesamphora, findet sich eine Ringergruppe auf der Schale des Oltos in der Sammlung Torlonia (Nr. 2)^{11a}. Die beiden Athleten halten sich in analoger Ausfallstellung mit je einem Arm im Rücken gefaßt, der linke Ringer packt außerdem den andern am rechten Unterarm, und sein Kopf, der den des Gegners verdeckt, bildet die Spitze dieser Dreiecksgruppe. Die Symmetrie des Aufbaus ist starrer als beim mittleren Ringerpaar der Andokidesamphora. Der Andokidesmaler hat die beiden Partner mehr differenziert, den bärtigen als geradeaus angreifend, den andern als ausweichend — dessen Wendigkeit zeigt sich auch im Standmotiv mit dem gebeugt zurückgesetzten rechten Bein — während bei Oltos beide gleich heftig aufeinander los gehen. Ihre vorgestellten Beine überschneiden sich kaum, und ihre Oberkörper sind gleichartig im Profil gegeben. In ähnlich symmetrischer Weise sind der Gruppe

noch zwei zuschauende Jünglinge angefügt, nur dadurch variiert, daß der eine durch Mantel und Gerte als Paidotrib gekennzeichnet ist. Dem alten Wappenschema dieser vier Gestalten gibt Oltos die neue Bildspannung, indem er es aus der Bildmitte nach rechts verschiebt, um links für die Gruppe eines von einem Paidotriben bekränzten Knaben Platz zu machen¹².

Hatte die Oltoschale noch eine ähnliche, wenn auch schlichtere Haltung wie die Berliner Andokidesamphora gezeigt, so führt die Schale des Euergidesmalers im Louvre (Nr. 3) auf eine neue Stilstufe, vielleicht noch über die reiche Beweglichkeit der Andokidesamphora in Orvieto hinaus. Als Mittelgruppe zwischen je zwei leicht bewegten Wettkämpfern haben zwei Athleten eben zu ringen begonnen. Sie stemmen ihre Köpfe gegeneinander und halten sich in altertümlichem Schema an Händen und Unterarmen gepackt. Sie sind stark vorgebeugt, so daß die Gruppe viel weniger hoch als breit erscheint. Ihre Angriffsbewegung verliert dadurch an Wucht; bei ihnen wie auch bei den übrigen Figuren des Bildstreifens zeigt sich mehr Interesse an bewegten Umrissen als an Körperlichkeit und ein Bestreben, mit wenig Überschneidungen die Fläche locker und gleichmäßig zu füllen¹³. Die Gestalten laufen als ein fließend bewegtes Band über den Bildstreifen, so wie sich auch bei dem Springer des Innenbildes keine Spannungen zur Bildform ergeben¹⁴. Der Palästraszene sind auf der anderen Seite der Schale rosseführende Jünglinge gegenübergestellt, ähnlich wie auf der Epiktetschale in Berlin (Nr. 22).

Auf der Schwalbenvase des Euphronios in der Ermitage (Nr. 4) findet sich die altertümliche Anfangstellung der Ringergruppe mit einem neuen Ernst aufgefaßt, der schon an die monumentalen Hauptwerke der Leagroszeit erinnert¹⁶. Auch trägt eine fragmentierte und mit der unsern verwandte, frühe Euphroniospelike¹⁷ schon die Lieblingsinschrift Leagros. Andererseits sind die unfesten, überschanken Gestalten der Ringer auf der Schwalbenvase sicher älter als die kraftvollen, reifen Werke des Euphronios und Euthymides, die nach dem Lieblingsnamen Leagros nicht lange nach 510 gefertigt sein können. Man wird die Schwalbenvase deshalb trotz ihrer Verschiedenheit als das Werk einer andern Richtung neben die Euergidesschale stellen müssen.

Die Köpfe der Ringer stoßen genau unter der Mittelpalmette des Halsornamentes zusammen, sie sind auch durch den Blick ihrer Augen eng mit einander verbunden, aber im übrigen sind die beiden Gestalten in den Einzelheiten sehr differenziert wiedergegeben, so daß schematische Symmetrie vermieden ist. Der Ringer rechts geht mit einem weit ausholenden Schritt auf seinen Gegner los, — sein rechtes Bein greift noch über den Rahmen hinaus— und mit der Linken ergreift er das rechte Handgelenk des andern. Dieser hat mit der linken Hand den nächsten Griff des Angreifers abgewehrt, so daß dessen rechte Hand ins Leere greift. Der Angegriffene ist auch in seiner viel weniger weiten Ausfallstellung und der nicht so stark vorgebeugten Haltung deutlich als abwartend-abwehrend vom Angreifenden unterschieden.

Im Gegensatz zu den Figuren der Vorderseite der Pelike zeigen die beiden Ringergestalten eine neue Mächtigkeit mit einfachen, großen Formen. Die im vorletzten Jahrzehnt gewonnene Beweglichkeit, welche die Berliner Andokidesamphora noch nicht besessen hatte, dient nun einer neuen Einheit. Daß die Ringer dabei so deutlich und zugleich fein voneinander unterschieden sind, weist darauf hin, daß die Gestalten nicht nur in ihrer Körperlichkeit, sondern in ihrer ganzen Art als einzelne Wesen Bedeutung gewinnen. Diese Individualisierung der Kämpfer führt in einer ganz neuen Weise und weit näher als beim Andokidesmaler an die Klassik heran.

Die Biegungen der Rückenlinien der beiden Figuren nehmen in lebendiger Weise die durch die Gefäßform bedingte Schwingung des seitlichen Bildrandes wieder auf, so daß die Gestalten in eine direkte Beziehung zum Gefäß treten. Man darf dabei an die Harmonie von Figur und Schalenrund denken, die Euphronios nach den reichen Versuchen des Epiktet, Oltos u. a.¹⁸ auf der Leagrosschale¹⁹ erreichen wird.

Die von Euphronios begründete Individualisierung finden wir gereift in Euthymides' Ringkampf von Theseus und Kerkyon auf dem Psykter in Turin (Nr. 5). Da außer den Namensbeischriften zunächst nichts auf mythologische Beziehungen zu deuten scheint, ist es erlaubt, dieses Bild hier einzureihen. Wir werden aber später sehen, daß ein ähnlich kunstvoller Griff für Theseus charakteristisch ist. Theseus hält den Kerkyon auf eigenartige Weise umfaßt, er hat mit seinem linken Arm Kopf und rechte Schulter des Gegners um-

schlungen und würgt ihn so mit ineinandergekrallten Händen. Kerkyon ist durch diesen Würgegriff ganz hilflos, er beginnt in die Kniee zu sinken, sein freier linker Arm schwingt locker nach hinten, der rechte hängt kraftlos herab. Jede seiner Bewegungen ist geknickt oder unterbrochen, er ist dadurch in der Endphase dieses Kampfes deutlich von dem siegreichen Theseus unterschieden, bei welchem ein mächtiger Schwung vom gestreckten Bein durch den Körper bis in die Beugung des Kopfes weiter geht und dort in die entscheidende Umfassung des linken Armes übergeleitet wird. Seine beiden Unterarme bilden eine Gerade, die zum Körper zurück führt. Dieser Bogen des angespannten Körpers wird von dem kräftig vorgeetzten Bein getragen und gewissermaßen in der Komposition verstrebt. Auch hier finden wir wie bei der Pelike des Euphronios, daß die Hauptumrißlinien der beiden gegeneinander gebeugten Figuren den Umriß des sich nach oben stark verjüngenden Gefäßes aufnehmen und so eine Beziehung zwischen der Darstellung und der Gefäßform herstellen.

Daneben zeigt sich aber bei Euthymides eine deutliche Weiterentwicklung der neuen Einheit des Körpers. Während wir beim Euphronios-Ringerpaar in einer einfachen Aktion reine Profilansichten mit wenig Überschneidung und Binnenzeichnung fanden, haben wir hier reichliche Muskelangaben und verschiedene Wendungen der Körper, bei denen nur Füße und Kopf im Profil bleiben. Das Umfaßtwerden des Kerkyon durch Theseus bringt diese Körperlichkeit noch stärker zum Ausdruck, als es die gedrehten Körper einzeln tun. Die Gestalten sind wohl auch aus diesem Grund ohne begrenzenden Rahmen zwischen die Henkelpalmetten gestellt, da ein einrahmendes Ornamentband immer die Bindung in die Fläche betont.

Auf dem Bostoner Psykter des Phintias (Nr. 6) findet sich eine vielleicht von diesem Maler erfundene, neue Form der Ringergruppe, welche den bisher beobachteten Tendenzen den besten Ausdruck schafft: der Individualisierung der Partner und zugleich der Einwirkung des einen auf den andern im Motiv des in die Höhe Hebens.

Der eine Jüngling hat sich vorgebeugt und den andern um den Leib gepackt, um ihn zu heben und zu werfen, aber dieser steht aufrecht in großer Schrittstellung und wehrt sich nicht, sei es, um dem Angreifenden Gelegenheit zu geben, die zu lernenden Griffe in Ruhe

anzuwenden und auszuprobieren, sei es, daß er selber die Instruktionen des links neben der Gruppe stehenden Paidotriben abwartet²⁰, der durch lebhaftes Gebärden mit ihm verbunden ist.

Das sich Wenden und Drehen der Figuren geht noch über das auf dem Euthymidespsykter hinaus. So wird beim linken Ringer der rechte, für den Beschauer „vordere“ Arm in die Tiefe hinter den andern Ringer geführt, während sein linker, „hinterer“ Arm nach vorne kommt und über den Rücken des andern greift. Sehr fein ist die Drehung des Körpers vom Profil der Hüften zur Dreiviertelsansicht des Rückens beobachtet. Auch die übrigen Gruppen von Speerwerfern auf diesem Psykter stellen ähnliche Aufgaben, die erst mit den perspektivischen Mitteln der Klassik gelöst werden können. Dadurch erhalten die nackten Gestalten eine ähnliche Festigkeit wie die bekleideten. Die differenzierte Oberfläche und Umrißführung verleiht auch dem Grund des dichtgefüllten Streifens ein neues Leben, ähnlich wie auf dem gleichzeitigen Meisterwerk der Reliefkunst, der Athletenbasis²¹.

Wenn den neuen Tendenzen nicht eine neue Erfindung entspricht, ergeben sich unbefriedigende Resultate, wie sie eine Schale in Bologna (Nr. 7) mit je einem Ringerpaar zwischen Begleitfiguren zeigt. Auf der einen Seite sind es zwei bärtige Athleten, von denen der linke seinen Gegner an den Handgelenken gefaßt hält. Diese Anfangstellung ist dahin umgestaltet, daß beide Ringer vorgebeugt und fast in die Kniee gesunken sind, der Angegriffene mehr als der Zupackende. So wird die diesem Schema ursprünglich eigene, mehr aufrechte Haltung der niedrigen und breiten Bildfläche eingepaßt, wie schon bei Euergides. Darüber hinaus sucht der Maler die Gruppe durch Drehung der Körper in die Vorderansicht zu beleben. Auch das zurückgesetzte Bein des Ringers links wird ganz von vorne gesehen. Während wir bei der vorher besprochenen Phintiasgruppe sahen, wie Wendungen und Verkürzungen sich sinnvoll aus dem Motiv heraus entwickeln, so stehen hier die Drehungen der Körper in keinem Zusammenhang zum dargestellten Schema, ja fast im Widerspruch dazu steht die Art, wie die beiden Ringer je ein Bein vorgesetzt haben, der eine das linke und der andere das rechte, so daß eine im tatsächlichen Kampf kaum mögliche Symmetrie der Gruppe zustande kommt.

Beim Ringerpaar der Gegenseite ist eine ähnliche Abwechslung versucht, indem hier der linke Ringer von vorne gesehen ist, während der rechte dem Beschauer den Rücken zuwendet. Das Motiv wird in der Leagroszeit beliebt, doch selten so ungeschickt wie hier ausgeführt, wo der Maler beide Arme bei der linken Schulter ansetzen läßt, so daß die beabsichtigte Arm- und Griffhaltung unklar bleibt, und die rechte Schulter wie ein Buckel aussieht. Daß der Maler die Mittel seiner Zeit nicht beherrscht, zeigt sich auch in den unausgeglichenen Proportionen der Figuren mit ihren großen Köpfen. Die zeitliche Einordnung wird durch die schlechte Qualität erschwert; auf alle Fälle setzen diese Ringergruppen solche wie die des Euthymides und Phintias voraus.

Kommt man von den bisher besprochenen, noch rein archaischen Ringergruppen zu der im Innenbild einer Schale der Panaitiosgruppe in Paris (Nr. 8), so überrascht die Kühnheit, mit der hier am Beginn des fünften Jahrhunderts die Konvention der archaischen Zeit durchbrochen wird²². Die beiden Tendenzen der Individualisierung und der Einwirkung einer Figur auf die andere, für welche Phintias die letzte archaische Formulierung gefunden hatte, bringen nun eine Form hervor, die man nicht mehr als archaisch bezeichnen kann.

Der Ringkampf ist im letzten, entscheidenden Stadium festgehalten. Der eine Ringer hat seinen Gegner, wahrscheinlich indem er ihn mit beiden Händen am linken Arm ergriff, über seine linke Schulter geschwungen; dazu ist er in die Kniee gesunken, stützt sich mit dem rechten Knie auf und wendet sich nach seiner linken Seite. Im nächsten Augenblick wird der Gegner mit dem Rücken am Boden aufschlagen. So ist die ganze Bewegung des Bildes aus der des Siegers entwickelt. Die Teile sind nicht mehr archaisch additiv aneinander gefügt, sondern die Kunst beginnt, jedes Glied funktionell zu den benachbarten in Beziehung zu setzen. Auch das neue Mittel der Perspektive wird nun dafür verwendet. So verkürzt sich der rechte Unterschenkel des Siegers in die Tiefe nach hinten und betont, daß hier der Paidotrib steht, der umblickend nach links ausweicht — auch er durch das eine Geschehen berührt, das das ganze, in neuer Weise abgeschlossene Bildrund beherrscht. Während die Ringergruppe eine im runden Bildfeld rotierende Bewegung zeigt — die beiden Athletenkörper bilden fast die Figur eines zweiteiligen

Wirbels —, wirkt die Gestalt des Paidotriben als eine zwischen Bodensegment und Bildrand verstreute Gerade. Dieser Kontrast zwischen kreisender und steilgerader Bewegung nimmt dem Bildfeld seine archaische Ruhe, und auch das Bodensegment gibt der Komposition keinen Halt²³.

Die Erschütterung, die dieses Bild verrät, bedeutete nur einen Übergang zu neuer Festigkeit, keine Auflösung, wie die folgenden Bilder zeigen²⁴. Die geringe Labilität der Ringergruppe auf der Schale in der Art des Antiphonmalers in Philadelphia (Nr. 9) ist schon als Anzeichen einer neuen Verfestigung zu deuten, denn beim Kampfrichter verbindet sich mit dem labilen, weitausgreifenden Stand eine neue Festigkeit im schweren Lehn auf den Stab, das von dem pätarchaischen ganz verschieden ist²⁵, und nach den Lieblingsnamen gehört auch das meiste der von Beazley zusammengestellten Antiphongruppe ins zweite Jahrzehnt des fünften Jahrhunderts. Beim Ringerpaar balanciert der eine Kämpfer wie vornübergefallen auf allen Vieren. Sein Gegner drückt mit der Linken seinen linken Arm herunter und sucht ihn mit der Rechten anscheinend übers Kreuz am rechten Arm zu packen, damit er mit kräftigem Zug ihn aus dem Gleichgewicht bringen und auf den Rücken werfen kann²⁶. Wie sich unten zeigen wird, wählen Maler um 490 hie und da Motive, aus dem Pankration, um das neue Wirken von Figur auf Figur zum Ausdruck zu bringen. In gleichem Sinn ist auch dieses Ringerpaar gestaltet worden.

Auf einer Schale in Oxford (Nr. 10) zeigt der Antiphonmaler am deutlichsten den Beginn der neuen, vom inneren Bau der Figur ausgehenden Verfestigung. Deshalb stellt er den Paidotriben, bei dem Stand- und Spielbein besonders klar geschieden sind²⁷, in die Mitte des Außenbildes und schließt es rechts mit einem Faustkämpfer ab, der ebenfalls bolzengerade auf einem Bein steht. Links erscheinen deshalb die Ringer im alten, ruhigen Anfangsschema, beide gebückt den linken Fuß vorstellend. Der linke Ringer hält seinen Gegner an beiden Handgelenken gepackt. Im Schema ist das Paar den Ringern der Euergidesschale ähnlich, in den Einzelheiten aber viel differenzierter; die Umrisse, dort in ganz einfachen Bogen und symmetrisch geführt, verlaufen hier schmiegsamer und lebendiger. Die Gestalten sind auch nicht gegengleich nebeneinander gestellt, sondern der Angegriffene lehnt sich zurück, sein Gewicht lastet auf dem gebogen

zurückgesetzten Bein, und er duckt sich tiefer als der Angreifer, der mehr auf dem vorgesetzten Bein steht, während bei Euergides die Gewichtsverlagerung bei beiden Ringern gleichartig ist. Auch die übrigen Gestalten der Schale zeigen eine elastische Beweglichkeit, wie sie in den Jahren um 490 auftritt. Das Innenbild mit einer V-förmigen Zweifigurengruppe erinnert an ähnlich komponentierte Rundbilder des Panaitiosmalers²⁸.

Die Tendenzen der Oxforderschale des Antiphonmalers finden sich weitergebildet auf der Münchner Schale des Panaitiosmalers (Nr. 11), die schon dem frühen zweiten Jahrzehnt des 5. Jahrhunderts angehört wird, obwohl der Lieblingsname Panaitios sonst nur im ersten Jahrzehnt vorkommt. Auf den Außenbildern sind je vier Palästriten locker nebeneinander gestellt, Speere und andere Palästrageräte füllen die Zwischenräume aus. Dieser Isolierung der Gestalten entspricht es, daß die Ringer auf dem Bild erst auf einander losgehen und sich noch nicht gepackt haben. Der linke Jüngling streckt den rechten Arm zum Angriff vor und hat den linken Arm zurückgezogen, so daß sein Rücken sich in die Bildfläche legt, während der andere Ringer von vorne gesehen wird²⁹. Sogar sein Kopf erscheint in Vorderansicht, was gar nicht zum Motiv der abwehrend vorgestreckten Hände paßt. Da wir im ganzen Fries ein Kontrastieren von Stellung und Vorder- oder Rückansicht finden, wird diese Kopfdrehung, wie die ebenso unmotiviert des Springers auf der Gegenseite, durch das Bemühen um Abwechslung zu erklären sein³⁰.

Theseus und Kerkyon

Von den Bildern des Ringkampfes von Theseus und Kerkyon haben wir bisher nur das Bild des Euthymides herausgegriffen, weil es wie ein gewöhnliches Palästrabild behandelt und auf dem Psykter auch einem solchen gegenübergestellt ist.

Die andern, zyklischen Theseus-Kerkyonbilder verlangen aber eine gesonderte Behandlung. Bei ihnen ist immer ein bestimmter Griff angewendet, der, wie wir sehen werden, wahrscheinlich auf das Epos von den Taten des Theseus zurückgeht. Ferner ist die Kerkyongruppe immer mit andern Theseustaten zusammengestellt, die ebenfalls auf jenes im Ausgang des sechsten Jahrhunderts entstandene Epos zurückgehen müssen¹. E. Buschor hat gezeigt², daß der Theseuszyklus der Vasenbilder durch einen monumentalen Zyklus angeregt wurde, der sich in dem von K. Schefold erschlossenen Kleisthenischen Theseion befunden haben könnte³. Die Vasenbilder geben keine genaue Kopien, aber die Festigkeit ihrer Typen verrät, daß die Umbildung und Weiterentwicklung der Motive hier nicht mit der gleichen Freiheit vorgenommen werden durfte, wie z. B. bei den gewöhnlichen Ringerbildern.

Auf allen Kerkyon-Ringkampfbildern aus zyklischen Theseusdarstellungen ist das Kampfschema sehr ähnlich. Es wird allerdings in verschiedenen Phasen des Kampfes festgehalten: Kerkyon hat tief vorgebeugt den Theseus angegriffen und ihn auch um den Leib zu fassen bekommen, Theseus verschränkt jedoch seine Arme unter Kerkyons fast wagerecht vorgeneigtem Körper, um ihn vom Boden zu heben und hinzuwerfen:

- 510—500 a) Schale der Chelisgruppe in Florenz:
 Pfuhl MZ Abb. 351; Beazley ARV 82,4.
500—495 b) Schale des Panaitiosmalers in Paris, Louvre G 104:
 JHS 35,1915, Taf. 4; FR Taf. 141; Beazley ARV 214,10.

Auf beiden Schalen steht Kerkyon noch fest auf seinen Füßen. Auf weiteren Bildern hat Theseus mit dem umfassenden Griff seinen Gegner schon emporgehoben:

- 510—500 c) Schale der Chelisgruppe in London, Brit. Mus. E 36:
 C. Smith, Taf. 2; Gardiner, Ath. Abb. 167; Beazley ARV 83,7.
gegen 490 d) Schale des Kleophradesmalers in Bologna Pu 270:
 Mus. It. 3,260/262; Beazley ARV 128,95.

- 490—480 e) Schale des Duris in London, Brit. Mus. E 48:
Hoppin I, 238; Gardiner Athl. Abb. 166; Beazley ARV 283,46.

Ferner seien noch drei typologisch dazugehörende, z. T. umgestaltete Darstellungen erwähnt:

- 500—495 f) Schale des Kleophradesmalers in Paris, Cab. Méd. 536:
Beazley, Kleophr. Taf. 9/10,2; ders. ARV 128,92.
nach 480 g) Kraterhenkelfragment in der Art des Syriskosmalers in Paris,
Louvre G 194:
Pottier, Taf. 128; CVA III Ic Taf. 22,4; Beazley ARV 199,2.

Auf den Beispielen c—e hat Kerkyon den Theseus etwa in der Weise, wie es der linke Ringer der Gruppe auf dem Psykter des Phintias übt⁴, angegriffen, indem er ihm mit einem Arm über den Rücken faßte. Er wird nun aber seinerseits von Theseus seitlich gepackt, hält zwar mit dem Arm noch den Theseus gefaßt und sucht sich mit dem andern Arm irgendwie zu wehren⁵. Seine Schulterpartie erscheint in die Bildfläche gelegt, und er hat seinen Stand verloren, höchstens berührt er noch mit den Zehenspitzen des einen Fußes den Boden.

Nach dem, was wir vorher bei den Palästrabildern beobachtet hatten, ist es unverkennbar, daß sich die Verschiedenheit der Varianten des Kampfschemas aus dem Stilwandel erklärt. Die erste Fassung auf der Chelisschale (a) ist aus dem Geist des Jahrzehnts erfunden, das die Partner differenziert und die Aufgabe stellt, das ganze Geschehen als Auswirkung einer beherrschenden Kraft erscheinen zu lassen. Der jugendlich-zierliche Theseus und sein mächtiger Gegner sind in der Profilansicht zu einer geschlossenen Gruppe zusammengestellt, die in der funktionellen Einheit über die Euthymidesdarstellung hinausgeht und also wohl kurz nachher anzusetzen ist. Euthymides dürfte aber selbst durch das Vorbild dieser Schale angeregt sein.

Die nächste Schale (c), auch eine der Chelisgruppe, die nach dem Lieblingsnamen Athenodotos um 500 zu datieren ist, verläßt die feste archaische Fügung. Sie weist in allen Figuren eine größere Zierlichkeit und Beweglichkeit auf, so im Minotauros, der im Lauf nach hinten sinkt und in den verschiedenen schreitenden Theseusgestalten mit dem durchgehenden Schwung ihrer Bewegungen. Auch die Kerkyongruppe ist in ihrem festen Gefüge aufgelockert. Wie auf jenem revolutionären Innenbild der Protopanaitiosgruppe wirkt die Kraft

des Siegers durch die ganze Gruppe; allerdings mit einer gewissen Befangenheit; was der Maler anstrebt, erfüllt einige Jahre später Duris in seiner Umgestaltung des Motivs⁶. Der Unhold schwebt durch Theseus' Griff in der Luft, seine Beine schwingen nach hinten, der rechte Arm fällt herab⁷. Der Rücken erscheint in die Bildfläche gelegt, wodurch die Gestalt mehr Körperlichkeit erhält.

Auf der Kleophradesschale (f) ist die Gruppe für das runde Innenbild in Einzelheiten souverän umgestaltet. Theseus hat mit dem rechten Arm unter Kerkyons Leib durchgegriffen und ihn so emporgehoben, gleichzeitig mit der Linken seinen Kopf herunter drückend. Kerkyon dagegen stemmt offenbar angestrengt sein rechtes Knie gegen Theseus' Oberschenkel. Thesus steht viel aufrechter als auf den analogen Außenbildergruppen, während Kerkyon in einer den Bildrand wiederholenden Biegung an seinem Gegner hängt. Der Schwerpunkt seiner Gestalt, der für die Aktion des Theseus entscheidend ist, liegt ungefähr in der Mitte des Bildes. Die balancierende Labilität der Gestalten, welche die Kunst nach 500 charakterisiert, bringt diese ganz transitorische Kampfsituation zum Ausdruck. Bei keinem gleichzeitigen Maler verbindet sich damit solche latente Kraft der mächtigen Ringer.

Die ebenso kraftvollen Kämpfer auf den Außenseiten der Theseusschale des Panaitiosmalers (b) haben noch weniger die archaische Festigkeit aufgegeben, während dem Innenbild die neue Labilität, das schwerelose Schweben des Theseus auf dem Meeresgrund, besonderen Reiz verleiht⁸.

Das Schimmern der Oberfläche erscheint zwar fast archaisierend, aber die Fältelung der Gewänder kommt in lebendige Schwingung, und die Komposition sprengt den Rahmen. Die Außenseiten zeigen die neuen Züge in anderer Weise, die Figuren haben eine größere Körperlichkeit und flüssigere Bewegungen. Außerdem sind sie in einer Weise individuell charakterisiert, welche die Frühklassik immer mehr vertiefen wird. So kontrastiert die Gestalt des Theseus mit den struppigen Unholden, von denen der Kerkyon, wie auf keiner der übrigen Darstellungen dieser Gruppe, seinen Kopf enface dreht und aus der Umklammerung den Beschauer anblickt. Die Stimmung des Innen- und der Außenbilder ist im selben Geist der *σοφία* unterschieden, auf welche spätarchaische Künstler so stolz waren⁹. Der zarten, märchenhaften Atmosphäre des Thetisbildes

entsprechen die archaisch anmutenden Züge in reizvoller Weise, während die Taten der Außenseite von den wuchtigen Gestalten drastisch erzählt werden.

Die nur schlecht abgebildete und stark übermalte Kleophrades-Schale in Bologna (d) wird gegen 490 anzusetzen sein. Das Motiv der Peithinosschale (c) ist darauf weiterentwickelt und verfestigt, über die Kleophrades-Schale in Paris (f) hinausgehend¹⁰. Beazley¹¹ setzt sie als „später“ an, d. h. „später als die in der Liste als ‚früh‘ bezeichneten Vasen“, was zu unserm Ansatz paßt.

Die Gruppe der Durisschale (e) ist noch geschlossener als die letzte Gruppe des Kleophradesmalers. Die Weiterentwicklung ist deutlicher beim Vergleich der Innenbilder beider Schalen. Das des Duris ist mit verschiedenen Achsen fest gefügt, wie auch die Gestalten der Außenseiten solche Achsen betonen. Der Theseus der Saugruppe deutet schon auf den angreifenden Harmodios der Tyrannenmördergruppe des Kritios voraus, man wird die Schale deshalb ins zweite Jahrzehnt datieren dürfen.

Noch später ist das Henkelfragment (g) anzusetzen, bei dem die Labilität der Gruppe dadurch überwunden ist, daß Kerkyon wieder auf seinen Füßen steht.

Auf das Vorbild der polygnotischen Malerei und insbesondere das Theseion Kimons hat man längst den Kentaurenkampf des Florentiner Kraters¹² zurückgeführt¹³, dessen Gewalt mit den Giebeln von Olympia verglichen werden kann. Zwei Jünglinge gehen gegen die Kentauren vor, während am Boden eine hilfeflehende Lapithin liegt. Der Jüngling links hat einen Kentauren mit beiden Armen umfaßt und würgt ihn, in ähnlicher Haltung wie der Theseus der Kerkyongruppen. Auf der Schale des Aristophanes und Erginos in Boston¹⁴, die einen entfernten Nachkang dieser Gruppe bewahrt, erscheint ebenfalls der einen Kentauren würgende Grieche, hier mit der Beischrift Theseus. Es handelt sich also auch auf dem Florentiner Krater bei dem Jüngling links um Theseus, wie schon der Ringergriff vermuten ließ. Daß auf diesem Bild der andere Jüngling, in dem wir also Peirithoos sehen dürfen, welcher boxend gegen einen Kentauren los geht, ausgesprochen die Hauptgestalt der Darstellung ist, erklärt sich daraus, daß er der Herr des Festes ist und Theseus ihm zu Hilfe kommt.

Der Griff, den Theseus auf allen diesen verschiedenen Darstellungen anwendet, kommt sonst auf Palästrabildern der Zeit nicht vor. Nun wurde dem Theseus die Erfindung einzelner Ringergriffe zugeschrieben, wie wir aus den Scholien zu Plato, leg. 796 A sehen, wo angegeben wird: τὴν μὲν ἀπὸ χειρῶν πάλην ἐξεῦρε Θησεύς, τὴν δ' ἀπὸ σκελῶν Κερκύων . . . Θησεύς δὲ μετέωρον αὐτὸν ἀράμενος ἔρριψεν εἰς γῆν καὶ ἀπέκτεινεν. Daß damit Ringergriffe und -kniffe gemeint sein werden, scheint aus dem Text bei Plato a. O. folgenden Satz hervorzugehen: τὰ δὲ ἀπ' ὀρθῆς πάλης ἀπ' αὐχένων καὶ χειρῶν καὶ πλευρῶν ἐξειλήσεως . . . ταῦτ' εἰς πάντα ὄντα χρήσιμα οὐ παρετέον . . . der deutlich auf einzelne Griffe und Wendungen des Ringkampfes hinweist.

Die bildlichen Darstellungen und die Scholienstelle setzen eine berühmte, gemeinsame Quelle, das Theseusepos¹⁵, voraus, wir gewinnen mit diesen Feststellungen ein charakteristisches Detail des Epos zurück.

Auf das Theseusepos dürfte letzten Endes auch die Kennzeichnung des Kerkyonringkampfes bei Pausanias¹⁶ zurückgehen, wo es heißt: Θησεύς δὲ κατεπάλαιεν αὐτὸν σοφίᾳ τὸ πλεόν. Auch zu diesem Zug finden wir auf den Bildern eine gewisse Parallele, da z. T. deutlich der brutalen Kraft des Kerkyon die σοφία und τέχνη des Theseus entgegengesetzt ist¹⁷.

Auf die Schilderung der Ringkunst des Theseus folgt bei Pausanias noch der allgemeine Nachsatz: πρότερον δὲ ἔχρωντο μεγέθει μόνον καὶ ῥώμῃ πρὸς τὰς πάλας. Diesem „πρότερον“ entsprechen ganz die Athletengestalten auf schwarzfigurigen Vasenbildern des sechsten Jahrhunderts, wo es den Malern sichtlich daran gelegen war, die Bärenstärke dieser muskulösen Männer eindringlich vor Augen zu führen¹⁸. Dagegen finden wir auf den Palästrabildern des frührotfigurigen Stils eine zunehmende Verfeinerung der Athletengestalten, für die es beim Ringkampf und andern Übungen weniger auf Krafteinsatz als auf Geschicklichkeit und Können ankommt. Diese Verfeinerung erfährt ihre Vollendung in der Zeit, in welcher neben den sehr beliebten Heraklestaten diejenigen des Theseus von Epos und bildender Kunst gefeiert werden. Dabei entspricht Herakles als Held auch weiterhin dem μέγεθος-ῥώμη-Ideal der frühen Zeit.

Boxerpaare

Bei den Faustkampfbildern lassen sich besser als bei den Ringergruppen einige typische Darstellungsschemata unterscheiden, die zunächst im allgemeinen beschrieben werden sollen, damit bei der chronologischen Behandlung Wiederholungen vermieden werden können.

Schema A, Angriffsstellung:

Bei der Angriffsstellung sind die Boxer einander in ganz ähnlicher Haltung gegenübergestellt, beide den linken Fuß vorsetzend, die Arme in Schulterhöhe erhoben. Dabei ist der linke Arm meist zum Schutze des Kopfes vorgestreckt, während die rechte Hand entweder (a) nach hinten zum Schlag ausholt, oder (b) mit zurückgenommenem Ellbogen neben dem Kopf zum Stoß bereitgehalten wird. Bei solchen Paaren ergibt es sich manchmal durch die bei beiden gleiche Schrittstellung, daß der rechte Kämpfer mehr vom Rücken, der linke dagegen dreiviertel von vorn gesehen wird. Eine Variante dieses Typus (c) zeigt einen der beiden Faustkämpfer beide Hände geöffnet vorstreckend¹.

Schema B, fortgeschrittener Kampf:

Einer der beiden Kämpfer ist als Unterliegender charakterisiert, entweder (a) steht er zwar noch, sinkt aber in die Kniee nach hinten, oder (b) er ist schon auf ein Knie zu Boden gesunken, wobei er sich manchmal mit einem Arm aufstützt. Der Sieger geht mit Schwung ausholend gegen ihn vor, wobei manchmal ein Arm ausgestreckt ist, mit dem er eben zugeschlagen hat. Immer hat der Zurückweichende den einen Arm angewinkelt zum Schutz vor sein Gesicht erhoben.

Schema C, entschiedener Kampf:

Dieser Typus schließt sich im Motiv eng an den vorhergehenden an. Der Unterliegende ist zu Boden gesunken, stützt sich meist mit der einen Hand auf und hält die andere mit ausgestrecktem Zeigefinger hoch, wodurch er sich als besiegt erklärt. Sein Gegner ist dabei immer noch im Angriff, ähnlich wie bei Schema B.

520—510 12.) Schale der Prosagoreuo-Gruppe in Bologna 433:

CVA III I c, Taf. 1,1; Beazley ARV 71.

- 510—500 13.) Pseudopanathenäische Amphora des Pythoklesmalers in Athen, Nat. Mus. 1689:
G. Benndorf, Griech. und sicil. Vasenbilder (Berlin 1868) Taf. 31,2;
Beazley ARV 31,1.
- 14.) Schale des Epiktet in Palermo. V 654:
CVA III I c, Taf. 7,1/4 u. 16,1; Beazley ARV 47,38.
- 15.) Schale des Nikosthenesmalers in Tarquinia RC 2066:
Pfuhl MZ Abb. 350; Gardiner, Athl. Abb. 186; Beazley ARV 101,2.
- 500—490 16.) Stangenkrater des Chairipposmalers in Kopenhagen 3759:
CVA III I c, Taf. 126,1; Beazley ARV 160,2.
- 17.) Stamnos des Troilosmalers in Florenz 3986:
CVA III I c, Taf. 49,1; Beazley ARV 190,8.
- 18.) Schale des Duris in London, Brit. Mus. E 39:
JHS 26,1906, Taf. 12; Hoppin, 1,237; Beazley ARV 282,29.
- um 490 10.) Schale des Antiphonmalers in Oxford.
- 490—480 19.) Schale des Erzgießereimalers in London, Brit. Mus. E 78:
JHS 26,1906, Taf. 13; Gardiner, Athl. 213 Abb. 174 u. 188;
Beazley ARV 263,3.
- 20.) Schale des Malers der Pariser Gigantomachie in München 2649:
Schröder, Sport, Taf. 89; J. Jüthner, OeJh. 31,1939,14 Abb. 9A
u. B; Beazley ARV 275,26.
- 21.) Schale des Antiphonmalers in Dresden 304:
Blümel, SportH. 126/27 Nr. 96; Beazley ARV 232,56.

Das Interesse der rotfigurigen Maler am Boxkampf beginnt erst im vorletzten Jahrzehnt des sechsten Jahrhunderts, das, wie wir bei den Ringern sahen, nach Individualisierung, Flüssigkeit der Bewegung und elastischer Spannung der Bildelemente strebt. Im Innenbild der Schale der Prosagoreuo-Gruppe in Bologna (Nr. 12) ist bei einem Boxerpaar vom Schema C der Sieger vor den Besiegten geschoben, während sie sonst einander gegenüber kämpfen, so daß hier die angreifende Bewegung ganz über den am Boden liegenden hinweg und an ihm vorbei geht. Der in seinen Proportionen etwas mißglückte, beleibte Boxer erinnert an ähnliche Gestalten des Pheidippos². In der Betonung der Mittelachse durch den stehenden Boxer und in der Bezugnahme auf das runde Bildfeld beim am Boden liegenden, endlich in der Vielschichtigkeit der Gruppe, kann man dieses Innenbild mit solchen des Epiktet vergleichen. Obwohl die Ausgewogenheit der epiktetischen Rundbilder längst nicht erreicht ist, kann man doch ähnliche Tendenzen wie auf Innenbildern in

London⁵ erkennen, weshalb die Schale in dieselbe Zeit zu setzen ist. Die reifste Ausbildung derselben Tendenzen auf einem Außenbild zeigt die Epiktetschale in Palermo (Nr. 14), ein Spätwerk, das vielleicht erst nach 510 entstanden ist, obwohl die Figuren noch nicht von der Kraft der Leagroszeit erfüllt sind. In den durch zwei Paidotriben getrennten drei Boxerpaaren benützt der Maler die Möglichkeit, das Kampfmotiv zu variieren und flüssig über die Fläche zu verteilen. Beim linken Paar im Schema A, c ist der linke Boxer ganz im Profil nach rechts gewendet und wehrt mit beiden Händen den Angriff des Gegners ab. Das mittlere Paar zeigt dasselbe Schema etwas verändert, indem der rechte Athlet die Hände vorstreckt, während sein Gegner nach links vor ihm zurückzuweichen scheint. Er blickt sich aber um und holt mit der geballten Rechten zum Schlag aus. Rechts davon war offenbar noch ein Paar dargestellt; es ist aber nur noch eine Figur deutlich zu erkennen. Ein Athlet liegt wie ein besiegtter Boxer des Schema B am Boden, er scheint den linken Arm erhoben zu haben, während sich ein anderer von hinten über den Kopf des Gefallenen gebeugt zu haben scheint, soviel man aus den Fragmenten von Beinen noch sehen kann. Vermutlich nahm der Gefallene den Platz unter den Schalenhenkeln ein. Dies ist jedoch aus den Bildern der Publikation nicht zu erkennen.

Für die Datierung der pseudopanathenäischen Amphora des Pythoklesmalers (Nr. 13) ergibt sich ein äußerer Anhaltspunkt in der Erwähnung des Leagros. Auch sind die kraftvollen Gestalten wie bei den Zeitgenossen Euphronios, Euthymides und Phintias differenziert. Jedoch läßt sich das Streben nach Ineinanderwirken der Bildelemente hier schwerer erfüllen als beim Ringkampf. So scheinen sich diese Faustkämpfer wie in zwei getrennten Ebenen aneinander vorbeizubewegen.

Im Nebeneinanderstellen der Partner ist dieser Darstellung die Nikosthenesschale in Tarquinia (Nr. 15) ähnlich, wenn sie auch mehr in der epiktetischen Tradition des flüssig rhythmisierten Außenbildes steht und in der Wendigkeit der Figuren über die Pythoklesamphora hinausgeht. Auf dem einen Außenbild ist neben anderen Palästriten rechts ein Boxerpaar im Schema C zu sehen. Der Boxer links ist zwar noch nicht zu Boden gesunken, hält aber seine rechte Hand

mit gestrecktem Zeigefinger hoch und deckt mit dem linken Ellbogen das Gesicht. Hier ist der Angreifende im Gegensatz zu den übrigen Gruppen des Schema C mehr vom Rücken gesehen, während der Unterliegende im Profil hinter ihn gestellt ist. Ein ähnliches Bestreben, durch solche Überschneidungen malerische Wirkung zu erreichen, zeigt sich auf dem ganzen Bildstreifen, wie beim Phintiaspsykter. Besonders deutlich wird diese Tendenz beim Innenbild der Schale, wo ein Silen von hinten eine Mänade umarmt, seinen Körper dabei um sie herumschlingt, so daß sein Kopf enface vor ihrem Oberkörper erscheint, während sie nach rechts laufend, im Profil nach links zurückblickt. Der Kontrast von Profil und Enfacegesicht ist schon früher bei solchen Zweiergruppen verwendet worden, so beim einen Ringerpaar der Andokidesamphora (Nr. 1)⁴, hier kommt aber als Steigerung der Wirkung noch die Torsion beider Gestalten hinzu, allerdings auf Kosten einer sachlichen Klarheit.

Die Wende zur Klassik mußte sich bei den Boxern in ganz anderer Weise ausdrücken, als bei den Ringern, nicht in unmittelbarer dynamischer Abhängigkeit des einen vom andern, sondern in einer selbständigen Durchbildung der Einzelgestalt, bei der die Beziehung zum Partner in anderer Weise zum Ausdruck kommt, wie auf dem Stamnos des Troilosmalers in Florenz (Nr. 17). Die Faustkämpfer haben hier noch einen unsichern Stand, aber schon eine neue Energie der Bewegung, die sich bei dem dabeistehenden Paidotriben besonders hübsch auswirkt; er hat mit Spannung den Kampf verfolgt, wird davon mitgerissen und ballt nun selbstvergessen seine Faust ebenfalls zum Schlag, wie der ausholende Boxer in der Mitte.

Anders hat der Chairipposmaler auf dem Stangenkrater in Kopenhagen (Nr. 16) die neue Aufgabe begriffen: auf jeder Seite des Kraters ist eine einzelne Gestalt ohne Umrahmung auf einen einfachen Bodenstreifen gestellt. Auf der einen Seite geht ein unproportionierter, beleibter Boxer nach rechts vor (ein Partner fehlt); hinter ihm ist auf einem Stock sein zusammengelegter Mantel aufgehängt. Der Komast auf der anderen Seite läßt sich mit ähnlichen Gestalten auf Stangenkratern in Krakau und New York vergleichen⁵, die Beazley⁶ mit Myson und den zu ihm gehörenden „Manieristen“ in Zusammenhang bringt und zwischen 500 und 490 datiert; unser Krater wird also gleichzeitig sein⁷.

Der Grund, weshalb um 500 häufig einzelne Gestalten ohne Rahmen vor allem auf Amphoren, aber auch auf andere „Töpfe“ gemalt werden, ist das frühklassische Interesse, die Figur aus der archaischen Bindung zu lösen und autonom aufzubauen. Auf der Euthymidesamphora in Goluchow⁸ und einer Halsamphora in Wien aus der Nähe des Kleophradesmalers (Nr. 27), die diese Tendenz sehr deutlich zeigen, sind aber Bewegungsmotive gewählt, bei denen ein Partner nicht unbedingt erforderlich ist. Daß der Chairipposmaler den Boxer allein zeigt, verrät, wie sehr ihn nur der Bau der Figur beschäftigte. Freilich ist das Volumen bei diesem wenig qualitätvollen Maler fast ungegliedert. Die enface gesehene Brust-Schulterpartie ist völlig unvermittelt in die Profilansicht eingeschoben. Die archaische Festigkeit ist verloren, die frühklassische noch nicht gewonnen.

Je fester nun aber der Bau der Figur wird, desto besser läßt sich die Wucht des Faustschlags ausdrücken, und damit steigt die Beliebtheit des Themas bei den Malern, wie die Schale des Antiphonmalers in Oxford (Nr. 10) und die folgenden Beispiele des zweiten Jahrzehnts zeigen. Auf der Schale des Duris im Britischen Museum (Nr. 18), die nach den Lieblingsnamen Chairestratos kaum nach 490 anzusetzen ist, ist schon ein hoher Grad von Festigkeit im Bau der Figuren erreicht. Auf den Außenbildern ist je ein Paidotriß zwischen zwei Boxerpaare gestellt. Links auf der einen Seite ist eine Gruppe im Schema A, a und rechts eine im Schema C zu sehen, auf der andern Seite links ein Paar im Schema A, b und rechts zwei sich noch vorbereitende Faustkämpfer. Die Gestalten sind etwas isoliert nebeneinander gestellt, bei den nackten Athleten ist der Aufbau der Bewegung klar dargelegt. Auch wenn sie in kontrastierenden Haltungen zu Paaren zusammengefügt sind, bleiben sie ohne Überschneidungen in ihren einfachen Umrissen einzeln überschaubar.

Paare, wie die beiden im Schema A, finden wir ähnlich schon auf Schalen des letzten Jahrzehnts des sechsten Jahrhunderts. Die von hinten gesehenen Boxer gehen aber in der Wucht und Einheitlichkeit der Bewegung über den noch labilen Satyr der Euthymidesamphora in Goluchow⁹ hinaus, ihr fester Stand ermöglicht eine viel größere Beweglichkeit der Oberkörper¹⁰. Gestalten, wie der von vorn gesehene, sich vorbereitende Faustkämpfer, sind bezeichnend für das erste Jahrzehnt nach der Jahrhundertwende mit dem Bemühen um

Aufbau und Ponderation der Einzelfigur. Eine leise, fast neben-sächliche Handlung bewegt den Körper gegensätzlich, Stand- und Spielbein sind durch Profil- und Enfaceansicht unterschieden, und der Kopf wendet sich zur Standbeinseite, wogegen der weineingießende Jüngling der ebengenannten Euthymidesamphora noch in Schrittstellung nach links in die Fläche gelegt ist, und alle Bewegung nach dieser Seite hin geht, ohne daß die Figur einen festen Stand hat. Eine zaghafte Andeutung einer gegensätzlichen Beinstellung, wie sie bei Duris dann durchgeführt erscheint, kann man immerhin in dem in Vorderansicht gezeichneten linken Bein des Jünglings sehen, bei dem aber der Fuß wieder ins Profil gedreht ist.

Die Blütezeit der Faustkampfbilder ist das zweite Jahrzehnt. Mit der Energie, die durch das Sprengen der archaischen Bindungen frei geworden war, verbinden sich die Anfänge eines kontrapostischen Baus der Körper und der Gruppen, so auf der Schale des Erzgießereimalers in London (Nr. 19). Auf dem einen Außenbild findet sich links ein Boxerpaar im Schema A, a, in der Mitte der Gegenseite eine Gruppe vom Schema A, c. Ein Vergleich mit der im großen und ganzen ähnlich angelegten Durisschale zeigt im Aufbau der einzelnen Gestalten beträchtliche Unterschiede. Auf beiden Schalen ist der eine Paidotrib in Bewegung, der andere ruhig stehend gezeigt, aber bei Duris beides nicht so ausgeprägt wie beim Erzgießereimaler. Der Stehende ist bei Duris im Profil nach rechts gewendet, er streckt die linke Hand vor; die rechte mit der Gerte ist zurückgezogen. Die senkrechten Mantelfalten, die vor ihm über den ausgestreckten Arm herunterhängen und zur Festigkeit des Aufbaues beitragen könnten, werden durch das Bein des Boxers rechts davon abgeschnitten und in ihrer Wirkung beeinträchtigt. Beim Paidotriben des Erzgießereimalers wird dagegen das linke, enface gesehene Standbein begleitet und betont durch die schweren Mantelfalten auf dieser Körperseite, während das Spielbein nach links zur Seite gesetzt ist. Im Gegensatz dazu wendet der Mann den Oberkörper nach rechts. Zwischen diesen konträren Richtungen innerhalb der Gestalt wirkt die horizontale Gliederung durch den quergelegten Mantelbausch und die Gerte als Verbindung und Zäsur zugleich. Ganz entsprechend ist beim laufenden Paidotriben das Gewand zur Steigerung der Bewegung verwendet, während der des Duris zaghaft ausschreitet und sich außerdem nach hinten umblickt.

Ähnliche Unterschiede finden sich in der Gestaltung der nackten Athleten, sehr ausgeprägt z. B. bei den beiden sich vorbereitenden Faustkämpfern, die von vorne gesehen sind. Beim Erzgießereimaler ist dasselbe Standmotiv wie bei Duris verwendet, rechtes Standbein enface, linkes Spielbein zur Seite gesetzt; aber während Duris damit mehr die Festigkeit des Standes betont, bringt der Erzgießereimaler eine stärkere kontrapostische Bewegung in die Figur. Der Faustkämpfer des Duris zeigt zwar konträr bewegte Glieder, aber sie sind erst additiv an den noch ganz gerade aufgerichteten Körper angefügt, und ihre Bewegung wird nicht aus ihm entwickelt. Der Kopf ist in archaischer Weise vor die rechte Schulter zur Seite gelegt. Der Erzgießereimaler hat seinen Figuren mehr Volumen gegeben und viele Muskeldetails eingezeichnet. Mit der Spielbeinstellung wendet sich auch der Leib zur Seite, und der linke Arm greift auf dieser Seite weit aus, während der rechte gesenkt den Riemen faßt, der von da aus herunter hängt. Dies herunterhängende Ende und die Richtung des Armes unterstreichen den Verlauf der Standbeinseite. Darüber ist der Kopf frei zur Seite gewendet ohne Überschneiden der Schulterkontur.

Die auf Palästraszenen oft vorkommende Zielsäule ist hier mit ihren kantigen, geraden Formen neben die organisch bewegten des Athleten gestellt, in einem ähnlichen Kontrast, wie sich auf der Schale des Brygosmalers im Britischen Museum¹¹ der kleine Sklave beim Symposion an die dorische Säule lehnt.

Die Münchner Schale des Malers der Pariser Gigantomachie (Nr. 20) ist der des Erzgießereimalers verwandt in der Mannigfaltigkeit der Motive, bei denen immer wieder neu die Standfestigkeit ausprobiert wird, wenn sie auch noch nicht zu solchem kontrapostischen Reichtum gesteigert ist, wie beim Erzgießereimaler. Auf beiden Seiten der Schale sind verschiedene Boxerpaare um zwei Paidotriben verteilt, links ein Paar im Schema B, a, rechts im Schema A, a, wobei der linke Kämpfer den rechten Arm vorstreckt und den linken zum Schlag aufzieht. Auf der Gegenseite findet sich links eine Gruppe im Schema B, b, rechts ein ganz untypisches Faustkämpferpaar. Beide Kämpfer stehen von vorne gesehen nebeneinander und wenden sich über ihre ausgestreckten Arme die Köpfe zu, während sie die äußeren Hände mit gesenkten Ellbogen geballt vor der Brust halten.

Von großer Freiheit der Gebärden ist in unserer Reihe das Paar des Antiphonmalers auf der Schale in Dresden (Nr. 21). Der Besiegte liegt aufgestützt, nach rechts hingestreckt am Boden, das rechte Bein untergeschlagen und mit der Linken sich besiegt erklärend, während sein Gegner von links her auf ihn eindringt. Ein echt frühklassiger Zug ist auch der Realismus, mit dem die geschwollene Backe und das herunterfließende Blut angedeutet sind¹². Die Antiphongruppe gehört nach ihren Lieblingsnamen noch ins zweite Jahrzehnt des fünften Jahrhunderts.

Einzelne Faustkämpfer

- 520—510 22.) Schale des Epiktet in Berlin 2262:
Pfuhl MZ Abb. 322; Blümel, SportH. 26/27 Nr. 90; Beazley ARV 46,14.
- 23.) Schale des Pheidippos in London, Brit. Mus. E 6:
AM 55, 1930 Taf. 10; Gardiner, Athl. Abb. 21; Beazley ARV 55,10.
- 24.) Schale des Pheidippos in München 2583:
AM 55, 1930 Beil. 57,1 und 56; Beazley ARV 54,3.
- 510—500 25.) Bauchamphora in London, Brit. Mus. E 256:
Gardiner GAS 348 Abb. 99; J. Hoppin, Euthymides and his
Fellows (Cambridge 1917) Taf. 9; Beazley ARV 31.
- 26.) Amphora des Kleophradesmaler in München 2305:
FR Taf. 52; Pfuhl MZ Abb. 372; Beazley ARV 121,3.
- 500—490 27.) Halsamphora in der Art des Kleophradesmalers in Wien, Oest.
Mus. 1091:
Pfuhl MZ Abb. 331; G. v. Lücken, Griech. Vasenbilder (Berlin
1921), Taf. 83/84; Beazley ARV 129,1.
- 28.) Schale des Panaitiosmalers in Boston 01.8021:
Pfuhl MZ Abb. 407; Beazley ARV 212,2.
- 29.) Hydria des Nikoxenosmalers in Leningrad 626:
Pfuhl MZ Abb. 390; Beazley ARV 148,19.
- um 490 30.) Schale des Onesimos in Rom, Mus. Torlonia 241:
Jüthner, Ant. Turn. 31 Abb. 26; Beazley ARV 221,37.
- 10.) Schale des Antiphonmalers in Oxford 1914.729.
- 18.) Schale des Duris in London, Brit. Mus. E 39.
- 490—480 19.) Schale des Erzgießereimalers in London, Brit. Mus. E 78.
- 31.) Schale des Antiphonmalers in Leningrad 655:
Hartwig, Taf. 61; Beazley ARV 232,57.

Häufiger als Boxerpaare finden wir einzelne sich zum Faustkampf vorbereitende Boxer vielseitig verwendet, da sich an ihnen die verschiedensten Bewegungsmotive zeigen lassen. Schon bei Epiktet und seinen Zeitgenossen fällt auf, wie sehr sie der stehende, mit seinen Riemen beschäftigte Faustkämpfer interessiert: man sieht darin das Bemühen um das Verständnis der Einzelfigur, das uns in dieser Zeit immer wieder aufgefallen war. Auf der Außenseite der Schale des Epiktet in Berlin (Nr. 22) üben zwischen den Henkelpalmetten mehrere Palästriten. Rechts am Rande geht ein Boxer nach außen, der seine linke Hand mit dem Riemen umwickelt. Er ist gegenüber

den beiden andern Athleten dieser Schale wohl nicht zufällig als kräftig beleibt charakterisiert.

Noch mehr betont Pheidippos die Beleibtheit des Faustkämpfers auf einer Schale im Britischen Museum (Nr. 23) und auf der Münchner Schale (Nr. 24): hier ist das Motiv übertragen auf einen bärtigen, beleibten Athleten, der mit den gebündelten Riemen in der linken Hand nach links läuft und sich mit ausgestreckter rechter Hand nach etwas bückt. Da auf solchen Augenschalen zwischen den Augen besonders häufig gebückte Gestalten vorkommen¹, wie der Diskuswerfer, der den Wurf mit einer Marke absteckt, wird das Motiv von da auf einen beliebigen Athleten hier übertragen sein. Ziemlich belanglose oder untypische Athleten kommen bei Pheidippos auch sonst vor².

Um 500 gewinnt das Motiv des sich vorbereitenden Faustkämpfers so sehr an Interesse, daß demgegenüber die stehenden Faustkämpfer des epiktetischen Kreises nur als vereinzelte Vorstufen erscheinen. An Euphronios, Euthymides und Phintias erinnert die noch archaische Festigkeit der drei Athleten, die auf der Bauchamphora in London (Nr. 25) stehen. Der Boxer rechts ist vom Rücken gesehen, in Schrittstellung nach rechts gewendet. Das linke Bein ist gestreckt und ganz von hinten gesehen gezeichnet. Die linke Hand, die er mit dem Riemen umwickelt, hat er zur Seite erhoben und blickt darauf hin, sich so der Bildmitte zuwendend. Der Diskuswerfer der linken Bildseite ist ein ziemlich symmetrisches Gegenstück zum Faustkämpfer, dazwischen bereitet ein Speerwerfer den Wurf vor. Durch den Kontrast der vom Rücken gesehenen Gefährten wird diese Mittelfigur stark hervorgehoben.

Wir werden diese Amphora noch besser verstehen, wenn wir die frühen Amphoren des Kleophradesmalers vergleichen, vor allem die Münchner (Nr. 26), die wie kein anderes Werk die entscheidenden Anfänge der Lösung aus dem Archaischen erkennen läßt. In dem gerahmten Bildfeld sind zwei Boxer mit ihren Riemen beschäftigt, zwischen ihnen steht ein Paidotrib. Dieser wendet seinen Kopf mit einer begleitenden Handbewegung zum linken Kämpfer, der vom Rücken gesehen dargestellt ist. Er hält in der gesenkten Linken eine Schlinge des Faustriemens, den er mit der Rechten glatt streift. Die ihm entsprechende Gestalt der rechten Bildseite ist ein von vorne gesehener Athlet, der die linke Hand mit dem

Riemen einbindet. Die beiden Athleten sind in den großen Linien symmetrisch angelegt. Bei beiden ist das Standbein der Bildmitte zugekehrt und das äußere Bein zur Seite gesetzt, beide wenden ihren Kopf im Profil nach außen, und die Körperachsen verlaufen in gegengleichem Schwung; aber jede peinlich symmetrische Wirkung ist dadurch vermieden, daß der eine Boxer von hinten, der andere von vorne gesehen ist und ihre Armhaltungen verschieden sind. Zwischen ihnen vermittelt die Figur des bärtigen Paidotriben, der mit seinem reich gefalteten Mantel einen farbigen Kontrast zu den nackten Jünglingen bildet; trotzdem tritt er gewissermaßen in den Hintergrund, denn die Hauptakzente liegen auf den seitlichen Figuren, die durch die Schwingung ihrer Körperachsen in ein Spannungsverhältnis zum Rahmen und durch ihre Körperlichkeit in einen Gegensatz zur Bildfläche treten.

Andere frühe Amphoren des Kleophradesmalers lassen sich mit der Münchner vergleichen, besonders in der gleichartigen Anlage ihrer Hauptbilder. Auf einer Amphora im Vatikan³ und einer in Würzburg⁴ finden wir auf der Vorderseite eine feierliche Szene dargestellt, jeweils eine sich dem Rahmen unterordnende Reihe von Figuren mit Betonung der Bildmitte: Herakles von Athena begrüßt und eine Eingeweideschau beim Abschied eines Kriegers. Auf der Rückseite stehen diesen auch inhaltlich traditionell gebundenen Darstellungen freiere Komosbilder gegenüber, die in ähnlicher Weise fortschrittlicher sind als die Bilder der Vorderseite, wie das Palästrabild der Münchner Amphora über das Hauptbild mit dem Abschied eines Kriegers hinausgeht.

Auf der Amphora im Vatikan⁵, dem früheren der beiden Komosbilder, ist die Einordnung der Figuren in das Bildfeld noch ziemlich streng, wie die gewaltsame Umwendung des links aus dem Bild schreitenden Zechers zeigt, während bei dem anderen in Würzburg⁶ die Flötenspielerin mit viel kräftigerer und durchgehender Bewegung gegen den Rand ausschreitet. Immerhin wendet sie den Kopf zur Bildmitte, wodurch die Bewegung aufgefangen wird, und der schwächliche Komast bildet mit seiner geringen Standfestigkeit kein rechtes Gegengewicht, er unterstützt diese zur Spannung gegen den Rahmen nicht.

Diese Spannungen finden sich auf der Amphora in London (Nr. 25) noch nicht. Der Speerwerfer zeigt zwar eine Bewegung, die in ein-

heitlichem Schwung durch seinen Körper geht, und dieser hat auch eine neue Mächtigkeit, ebenso wie die Seitenfiguren mit ihrer Rückansicht. Diese schreiten kräftig aus nach dem Rand hin, doch wird die in den Beinen beginnende Bewegung im Oberkörper durch ihre Armhaltung gebremst und mit der Wendung der Köpfe wieder nach innen geleitet. Durch die symmetrische Behandlung der Seitenfiguren wird das Interesse des Betrachters verstärkt auf die mittlere Gestalt gelenkt, die schon durch die breite Frontalität hervorgehoben ist. Zugleich erhält das Ganze eine archaische Abgeschlossenheit, die das Bild des Kleophradesmalers (Nr. 26) nicht mehr besitzt. Auf dem älteren Bild sind Figuren und Fläche in feiner Rhythmik und mit farbigen Kontrasten aufeinander bezogen. Die archaische Form ist bis zum Sprengen erfüllt, aber noch bewahrt. Dagegen ist sie auf der Amphora des Kleophradesmalers gesprengt. Jede Figur will für sich gesehen werden und hat einen labilen Stand, der das Stehen gleichsam zum erstenmal als einen Vorgang, als eine Aufgabe begreifen läßt. Sowohl in der Verlegung der betonten Gestalten nach den Seiten wie auch in ihrer stärkeren Spannung zum Rahmen wird ein Widerstand gegen die althergebrachte Bildform spürbar, mit dem zugleich in den einzelnen Gestalten eine Autonomie des Körperaufbaues beginnt, die auf gleichzeitigen Bildern schon zur Aufgabe des Bildrahmens führt⁷. Zu dieser Entwicklung im Verhältnis von Figur und Bildaufbau paßt nun auch die Motivwahl. Nicht ein typologisch mehr oder weniger vorgeprägtes Boxerpaar wird dargestellt, sondern untypische, sich vorbereitende Faustkämpfer, bei deren Anordnung und Bewegungsmotiven der Maler frei verfahren und so seine Absichten ausdrücken konnte.

Daß wir das Palästrabild der Münchner Amphora richtig deuten, beweist der Beginn der Auflösung des strengen Bildgefüges auf ihrem Hauptbild. Die Auflösung ist am besten am Gehalt des Bildes zu verstehen. Der starke Gegensatz zwischen dem jugendlich strahlenden Krieger und dem alten Vater, der sich beim Abschied erschüttert abwendet, ist weit entfernt von der behaglichen Stimmung auf dem Abschiedsbild der nicht viel älteren Euthymidesamphora in München⁸. Die Erschütterung des Vaters beim Kleophradesmaler drückt sich nicht nur in der Wendung seines Kopfes aus. Die ganze Gestalt ist unfest und wie die anderen Figuren von

unausgeglichene Proportionen, sie fällt nach hinten gegen den Rahmen. Stand- und Spielbein sind, wie auch beim jungen Krieger, in unarchaische Weise geschieden. Der Maler fängt an, die klassische Aufgabe zu lösen; er beginnt das Schicksal zu begreifen, statt es nur als objektiven Vorgang zu schildern, wie es die archaische Kunst so vollkommen vermocht hatte⁹.

Sah man auf der Münchner Amphora das neue Wollen noch einem alten Bildtypus aufgeprägt, so hat es auf der Amphora in Wien (Nr. 27) gleichsam die Programmfigur des neuen Stils hervorgebracht. Auf dem Bauch der Amphora befindet sich ohne Rahmen die Figur eines Athleten, der die linke Hand mit dem Riemen umwickelt. Er steht von vorne gesehen da mit zur Seite gesetztem linkem Fuß und ins Profil nach links gewendetem Kopf, ähnlich wie der Boxer rechts auf der Kleophradesamphora in München. Aber großartig ist der neue Ernst, das stolze Aufrichten, die tiefe Versenkung in der Handlung — von hier geht ein Weg bis zu den hochklassischen Jünglingsbildern. Man kann das Werk neben andere gleichartige Amphoren der Zeit um 500 stellen, die Beazley in seinen „Greek Vases in Poland“ aufführt¹⁰. Beim Vergleich mit der dort behandelten Euthymidesamphora Goluchow¹¹ stellt man an den beiden Athleten der Wiener Halsamphora ein gegenüber der Euthymidesamphora stärkeres Zusammenfassen des Körperaufbaues fest. Die enge Fußstellung läßt die Gestalten labil erscheinen, so daß sie auf dem Gefäß zu schweben scheinen. Daneben zeigen sich die Figuren der Euthymidesamphora in ihrer noch additiven Unfestigkeit deutlich in die Fläche gebunden, ein Halt, den die Figuren der Wiener Halsamphora verloren haben ohne eigene Standfestigkeit zu gewinnen.

Neben dem Kleophradesmaler lernten wir den Panaitiosmaler als den Maler kennen, der am entschiedensten die Wende zum neuen Stil herbeigeführt hat. Auch er hat, fast gleichzeitig mit dem Kleophradesmaler, ein Einzelbild eines stehenden Faustkämpfers geschaffen, den er in das Innenbild einer Schale in Boston (Nr. 28) stellte. Der Jüngling hält, von vorne gesehen, einen Faustriemen mit beiden Händen vor sich hin. In dem Standmotiv mit dem frontal gesehenen linken und dem seitlich dahinter gesetzten rechten Bein ist ein Ponderation angedeutet, die über die eben besprochenen Figuren des Kleophradesmalers hinausgeht, sich aber

im Körper noch kaum auswirkt. Die Betonung der Mittelachse des Bildes wird abgeschwächt durch Arm- und Kopfhaltung, die die Beziehung zum Rund betont. Die Gestalt wirkt dadurch labil und wie im runden Bildfeld ausbalancierend, wozu auch die aufgehängten Haltere und die Hacke im Hintergrund beitragen.

Ein ähnliches Interesse verrät die Hydria des Nikoxenosmalers in Leningrad (Nr. 29) mit der hockenden Figur eines sich die Riemen umbindenden Boxers. Er hat das linke Knie angezogen und den linken Arm darum gelegt. Das Motiv erinnert an den auf seinem Schild sitzenden, verwundeten Patroklos, der von Achill verbunden wird, auf der Schale in Berlin¹², geht aber in der Labilität entschieden darüber hinaus¹³.

Den Stilwandel der folgenden Bilder brauchen wir im Einzelnen nicht zu beschreiben, weil er bei den Paaren von Boxern schon untersucht wurde.

Auf der Außenseite einer Schale des Onesimos in Rom (Nr. 30) befindet sich am linken Rande ein Jüngling, der seine Faustriemen ausmißt, mit einem ähnlichen Standmotiv, wie der Jüngling des eben besprochenen Innenbildes der Panaitiosschale. Aber das unbelastet zurückgesetzte Bein ist bei Onesimos deutlicher vom Standbein unterschieden, und auch die Arme sind gegensätzlich bewegt, so daß Beckenachse und Schulterlinie gegeneinander verschoben sind und eine Art Kontrapoststellung gezeigt wird.

Auf beiden Außenbildern der Schale des Antiphonmalers in Oxford (Nr. 10) finden wir an einem Bildrand einen Boxer mit seinem Riemen. Beide halten in der rechten Hand eine Schlinge fest, während sie mit der anderen Hand das freie, lang herunterhängende Ende glatt ziehen. In leichter Variierung ihrer Bewegung sind sie so gestellt, daß sie mit ihrer aufrechten Haltung und dem Hinwenden des Kopfes zur Bildmitte den Figurenstreifen gegen die Henkel hin abschließen.

Auf dem Innenbild der Durisschale im Britischen Museum (Nr. 18) sehen wir einen Faustkämpfer mit dem Riemenbündel in der Linken leicht nach rechts vorgebeugt vor einem Altar stehen, auf den er mit ausgestreckter Hand hinzuweisen scheint. Jüthner¹⁴ deutet dies auf das Opfer, das vor dem Agon stattfand, und aus dem man ein Omen für den Ausgang des Kampfes wahrnehmen konnte. Diese Gestalt steht ähnlich labil und etwas unbestimmt im Bild-

feld, wie der Jüngling der Panaitiosschale (Nr. 28), aber in Haltung und Blickrichtung ist er doch auf den Altar ausgerichtet, wenn dies auch nicht so deutlich zum Ausdruck kommt, wie etwa bei den Figuren der Außenseite¹⁵, wo die Bewegungen die Gestalten einheitlicher durchfließen. Die beiden sich vorbereitenden Boxer der Außenseiten stellen sich neben diejenigen der Onesimosschale (Nr. 30), was Standmotive und Gebärden betrifft.

Auf der Schale des Erzgießereimalers in London (Nr 19) steht auf einer Außenseite am rechten Bildrand neben einem Pfeiler ein Boxer, den Riemen vor sich ausstreckend, weitere Riemen liegen auf dem Pfeiler bereit. Im Innenbild¹⁶ steht neben einem bärtigen Paidotriben ein Knabe, der seine rechte Hand eingebunden erhoben hat, anscheinend um das Ende des Riemens anzuziehen und zu befestigen¹⁷.

Im Innern der Schale des Antiphonmalers in Leningrad (Nr. 31) findet sich ein Jüngling, der die Schlinge des Riemens in der Linken hält und ihn mit der Rechten glatt streift. Er ist in seiner Haltung dem linken Faustkämpfer der Onesimosschale (Nr. 30) vergleichbar, doch geht er in der Festigkeit seines Standes über diesen hinaus. Auf den Außenseiten finden wir fünf Boxer mit ihren Riemen beschäftigt und einen Paidotriben, der auf seinen eingestützten Stock gelehnt mit einer anweisenden Gebärde der rechten Hand dabeisteht. Links von ihm ein auf ihn zu Schreitender, der mit beiden Händen den Riemen vor sich ausgestreckt hält. Rechts vom Paidotriben kniet ein Boxer am Boden, von vorne gesehen und etwas nach links gewendet, in der Rechten die Schlinge und mit der Linken das freie Ende des Riemens haltend. Auf der andern Seite kommt links wieder ein Faustkämpfer ins Bild gelaufen, während der mittlere am Boden auf seinem untergeschlagenen rechten Bein sitzt und das linke aufstützt. Von rechts kommt einer ebenfalls mit dem Riemen in den ausgestreckten Händen auf ihn zu. Alle diese Gestalten sind in ihren Bewegungen nicht besonders sinnvoll auf ihre Tätigkeit bezogen, die beiden letzten können aber geradezu als ein Boxerpaar des Schema B gedacht oder angelegt gewesen sein¹⁸, und erst nachträglich bei der Ausführung mit Riemen versehen worden sein. Das Interesse des Malers war offenbar mehr auf ästhetische Verteilung als auf sachliche Anschaulichkeit gerichtet.

Pankration

Unter den vielen Palästradarstellungen sind Pankrationszenen selten anzutreffen. Gardiner bemerkt dazu:¹ „groundwrestling is seldom represented in art, except in certain mythological types: it did not lend itself readily to palaestra scenes in which most of the figures are upright“. Dieser Grund kann aber wenigstens für die Vasenbilder kaum ausschlaggebend gewesen sein, da wir gerade bei den Palästradarstellungen der frührotfiguren Periode ein großes Interesse für ganz verschiedenartige Stellungen und Bewegungen, sowie auch für Gruppierungen mehrerer Gestalten antreffen. Für die Beliebtheit der Kampfsportart sprechen in der uns interessierenden Zeit immerhin die verschiedenen Oden Pindars zu Ehren von Pankratiasten². Das Fehlen der Pankrationbilder wird also kaum durch einen Mangel an Interesse zu erklären sein, es kann aber in archaischer Zeit damit zusammen hängen, daß das Ungeregelte dieser wilden Kampfsportart nicht zum Ideal der Palästra paßte.

An sich könnten auf Bildern mit Ringern oder Boxerpaaren ohne Faustriemen auch Pankratiasten im Anfangsstadium des Kampfes gemeint sein; es ist dies aber nicht sehr wahrscheinlich, da doch meist das Charakteristische und Wesentliche eines Vorganges dargestellt wird. Charakteristisch für das Pankration, bei dem fast alle Möglichkeiten, gegen den Gegner vorzugehen, erlaubt waren, ist gerade die Mannigfaltigkeit der unvorhergesehen entstehenden Situationen, die sich nicht durch einige, typische Schemata wiedergeben lassen.

Die vier bis fünf mir in Abbildungen vorliegenden, z. T. fragmentarisch erhaltenen Pankrationdarstellungen weisen denn auch lauter völlig verschiedene Motive auf, wovon drei zum fortgeschrittenen Kampf gehören, der im Gegensatz zum Ringkampf weiterging, wenn ein Kämpfer schon zu Boden geworfen war. Es wird kein Zufall sein, daß alle Bilder um und nach 500 entstanden sind, in einer Zeit, in der wir auch bei den Ringern beobachteten, wie die Künstler die Einwirkung des einen Körpers auf den anderen anschaulich machen, nachdem um 510 schon der Beginn einer Individualisierung aufgetreten war, wie wir oben (S. 16 ff, 66 ff) festgestellt haben. Dazu kommt nach 500 noch der frühklassische Realismus, auf den wir schon oben (S. 30) hingewiesen haben.

- 510—500 32.) Randscherbe einer Schale in Berlin:
Blümel, SportH. 31 Nr. 100; Beazley ARV 930,37.
- 500—490 33.) Schale des Duris in Berlin 2283:
AZ 1883 Taf. 1/2; Pfuhl MZ Abb. 450; Beazley ARV 281,19.
- 490—480 19.) Schale des Erzgießereimalers in London, Brit. Mus. E 78.
34.) Schale des Antiphonmalers in Baltimore:
Hartwig, Taf. 64; Gardiner, Athl. Abb. 189; Beazley ARV 233,58.

Auf der Berliner Scherbe (Nr. 32) verrät die Leidenschaft des Kampfes und die enge Verbindung der Partner die Nähe der Wende um 500. Der Sieger hat den Gegner zu Boden geworfen und tritt auf seinen Rücken. Der Besiegte blutet aus der Nase und aus der linken Seite, wo man den Abdruck einer blutigen Hand zu erkennen glaubt, er hat auch unter dem Auge einen Blutfleck. Dennoch wehrt er sich heftig, packt den Sieger mit der Linken an der Kehle und holt wie dieser mit der geballten Rechten zu neuen Schlägen aus. Bei aller Wildheit sind aber die Bildelemente noch mit archaischer Festigkeit aneinander gefügt.

Ganz anders die Schale des Duris in Berlin (Nr. 33). Hier geht ein mächtiger Zug durch die erhaltene rechte Seite des Siegers, der mit dem linken Arm den Kopf des Gegners umfaßt hat und ihn auf sein gebeugtes Knie niederdrückt, mit der Rechten holt er zum Schlag aus. Die Gebärde entwickelt sich aus der Wucht dieser Form. Auf der Schale des Erzgießereimalers in London (Nr. 19) beobachteten wir mehrfach ein kontrapostisches Gegeneinanderspielen der Kräfte, das in der Gruppe der Pankratiasten besonders kühn und neu gestaltet ist. Diesmal kommt der Angreifer von rechts. Er hat den Gegner auf ein Knie zu Boden geworfen, drückt mit seinem Körpergewicht auf dessen linken Oberschenkel und versucht anscheinend, beide Daumen in des Gegners Augen zu bohren. Damit ist wohl das *ὀρύττειν* gemeint, das natürlich verboten war³. Der Gegner versucht, ihn mit dem linken Arm zu würgen und holt mit der Rechten zum Schlag aus. Kein Wunder, daß der Kampfrichter mit der Gerte auf das wilde Paar einschlägt, — künstlerisch wird damit die Rechtsbewegung des ganzen Frieses aufgefangen.

Auch auf einer Schale des Antiphonmalers in Baltimore (Nr. 34) scheint eine Verletzung der Spielregeln gemeint zu sein, die durch den Paidotriben bestraft wird. Auf den erhaltenen Teilen ist noch zu erkennen, daß der Linke der beiden Partner den anderen im Schema des Aushebers⁴ zu Boden geworfen hat. Er greift mit der

linken Hand dem am Boden Liegenden in den Mund, was wieder unter das Verbot des ὀρύττειν zu fallen scheint⁵, und haut mit der Rechten auf ihn ein⁶.

Während sich bei den anderen Sportarten in den rotfigurigen Darstellungen eine ganze Anzahl von Motiven zeigt, die übernommen, immer wieder abgewandelt und neu durchgeformt werden, stehen diese Pankrationbilder offenbar nicht in einem typologischen Zusammenhang, da eben das Charakteristische dieses Kampfes sich nicht so festlegen ließ.

Neben diesen wenigen palästrischen Darstellungen werden Pankrationszenen umso häufiger bei Kämpfen mit Fabelwesen gezeigt, denen die Helden nicht mit gesitteten Kampfformen beikommen konnten. Zwar fanden wir, daß Theseus den Kerkyon in schulgerechtem Ringkampf besiegte⁶, aber dem Minotauros konnte auch er nur im Pankration beikommen⁷, so furchtbar war dieser Gegner. Auch dieser Zug dürfte auf das Theseusepos zurückgehen. Und vollends für die ungeheuren Kämpfe des Herakles, für seine riesenhafte Wildheit ist das Pankration charakteristisch. Bei Bakchylides⁸ wird die Erfindung des Pankration durch Herakles im Kampf gegen den nemeischen Löwen geschildert, ein Zug, der sich auch in der bildenden Kunst deutlich zeigt. Dabei wird gewöhnlich am Boden gekämpft; einmal beim Andokidesmaler⁹ schleudert Herakles den Löwen im Ausheber durch die Luft. Ferner ist im Kampf mit dem Meeresaltan meistens das Schema des κλημνισμός aus dem Pankration verwendet¹⁰. Bei dem späarchaisch häufig dargestellten Kampf mit Antäus, der im Gegensatz zu den übrigen Ungeheuern als menschlich gestalteter Gegner die Parallelität zu palästrischem Geschehen besonders deutlich werden läßt, finden wir ganz verschiedene Pankrationsituationen¹¹, die zeigen, daß auch hier keine überlieferten Typen vorlagen. Von den zusammengestellten Beispielen gehen nur zwei zusammen, der Euphronioskrater im Louvre¹² und die Durisschale¹³. Hauser erwähnt in seinem Text zum Euphronioskrater¹⁴ diese Schale nur insofern, als sie eine frühere Phase desselben Kampfschemas darstelle. Dies ist sachlich sicher richtig, darüber hinaus werden die beiden Bilder aber gerade durch die völlige Verschiedenheit der übrigen Darstellungen noch näher zueinander gerückt¹⁵, und wenn Hauser für die Euphroniosgruppe ein Vorbild in der großen Kunst annimmt, — er denkt dabei des Formates wegen an eine giebelfüllende Skulpturengruppe, — so könnte man in der Durisschale eine weitere Nachbildung und Umgestaltung desselben Vorbildes sehen¹⁶.

Diskuswerfer

Diskuswerfer finden sich auf Vasenbildern in einer großen Anzahl von Motiven, die von den verschiedenen Gelehrten sachlich sehr verschieden interpretiert werden¹. Im Folgenden halte ich mich zur Unterscheidung der einzelnen Bewegungen im großen Ganzen an die von Gardiner² aufgestellte Reihenfolge, ohne auf die verwickelte Frage nach der Drehung des Körpers beim Wurf näher einzugehen. Immerhin vermitteln einige der Vasenbilder mit Diskobolen (z. B. Nr. 64) den Eindruck, daß die von Buschor nachgewiesene Drehung des Körpers gemeint sei³.

Neben dem antretenden Diskuswerfer, der den Diskus in der noch gesenkten linken Hand trägt, finden sich, als Schema A bezeichnet, folgende Arten, wie der Athlet den Diskus, den Wurf vorbereitend, hochhebt:

- a) der Diskus wird mit beiden Händen in Hüfthöhe vor dem Körper gehalten,
- b) meistens wird er jedoch, in gleicher Weise gefaßt, etwa in Kopfhöhe erhoben,
- c) einmal erscheint er sogar über den Kopf emporgehoben;
- d) der Diskus wird nur mit der linken Hand in Schulterhöhe gehoben,
- e) oder meist über der linken Schulter in Kopfhöhe gehalten, (die unter erwähnte Haltung scheint sich sachlich hier anzuschließen).

Nach diesem vorbereitenden Hochnehmen des Diskus folgt als Schema B der mit der rechten Hand ausgeführte Schwung nach hinten, bei vorgestelltem rechten Bein, wobei der Diskus flach auf dem Unterarm aufliegt⁴ und in den häufigen Profildarstellungen ganz in der Verkürzung erscheint.

Unter Schema C sind diejenigen Darstellungen zusammengestellt, bei denen der Rückwärtsschwung ganz ausgeführt erscheint, und die letzte Phase des Wurfes abgebildet ist:

- a) der Athlet steht vorgebeugt auf seinem gestreckten rechten Bein, den rechten Arm mit dem Diskus zurückschwingend. Der linke Arm hängt balancierend herab, und das linke Bein ist unbelastet zurückgesetzt, die Zehen berühren den Boden kaum;
- b) der balancierende linke Arm ist zum Kopf erhoben, und beim Schleudern des Diskus wird anscheinend auch der linke Fuß wieder vorgesetzt.

Ein weiteres Motiv eines Athleten mit Diskus findet sich zuerst auf Augenschalen, wo zwischen die Augen ein Athlet gestellt ist, der den Diskus in der Linken hält und sich mit ausgestreckter rechter Hand nach der Marke bückt⁵, die die Weite des Wurfes bezeichnete.

- 525—510 35.) Augenschale in Palermo V 652:
CVA III Ic Taf. 5,4 und 6; Beazley ARV 44.
- 36.) Augenschale des Pheidippos in Würzburg 467:
E. Langlotz, Griech. Vasen in Würzburg (München 1932) Taf. 136;
Blümel, SportH. 64 Nr. 123; Beazley ARV 54,2.
- 22.) Schale des Epiktet in Berlin 2262.
- 23.) Schale des Pheidippos in London, Brit. Mus. E 6.
- 37.) Augenschale in Paris, Louvre G 73:
Pottier, Taf. 97; Beazley ARV 96.
- 2.) Schale des Oltos in Rom, Mus. Torlonia.
- 38.) Psykter des Oltos in New York 10.210.18:
Richter-Hall, Taf. 4; Beazley ARV 35,6.
- 39.) Lekythos in Boston 95.42:
L. D. Caskey, Attic Vase-Painting in the Museum of fine Arts
Boston (Oxford 1931) 11/12 Abb. 11.

515—500 Schalenaußenbilder:

- 40.) Schale des Euergidesmalers in New York 09.221.47:
Richter-Hall, Taf. 3; Beazley ARV 61,44.
- 41.) Schale des Euergidesmalers in Cambridge 37.15:
CVA III Ic Taf. 8,4; 9,1; 5,2; Beazley ARV 62,46.
- 42.) Schale des Euergidesmalers in Boulogne 561:
Gardiner, Athl. Abb. 134; Beazley ARV 59,7.
- 43.) Schale in der Art des Epeleiosmalers in Rom, Vatikan 504:
Mus. Greg. 2 Taf. 70,2; C. Albizzati, Vasi dipinti antiqui del
Vaticano (Rom 1925 ff.) Taf. 70; Beazley ARV 110,25.
- 3.) Schale des Euergidesmalers in Paris, Louvre G 15.
- 44.) Schale des Colmarmalers in Colmar 48:
AA 1904, 53; Beazley ARV 227,17.
E. Gerhard, Auserlesene Vasenbilder (Berlin 1840—58) Taf. 293/94;
JHS 24, 1904, 191 Abb. 11; Beazley ARV 110,15.
- 45.) Schale in der Art des Epeleiosmalers in Kopenhagen, Thorwaldsen
Mus. 107:
- 15.) Schale des Nikosthenesmalers in Tarquinia RC 2066.
- 46.) Schale des Malers von Berlin 2268 in New York 06—1021. 166:
Richter-Hall, Taf. 6; Beazley ARV 113,1.

- 47.) Schale aus dem weiteren Umkreis des Nikosthenesmalers in Brüssel A 1377:
CVA III Ic Taf. 10,2; Beazley ARV 105,1.
- 48.) Schale des Kleomelosmalers in Paris, Louvre G 111:
Pottier, Taf. 105; Beazley ARV 85,1.
- 49.) Teller des Kerberosmalers in Boston 03.785:
L. D. Caskey a. O. (Nr. 39) Taf. 1,2; Beazley ARV 55,1.

510—500 Töpfe:

- 50.) Kelchkrater aus der Nähe des Euphronios in Berlin 2180:
FR Taf. 157; Pfuhl MZ Abb. 396/97; Blümel, SportH. 77/81 Nr. 89; Beazley ARV 16,4.
- 51.) Amphora des Euthymides in München 2308:
FR Taf. 81; Pfuhl MZ Abb. 366; Beazley ARV 25,4.
- 52.) Amphora des Phintias in Paris, Louvre G 42:
FR Taf. 112; Pfuhl MZ Abb. 383; Beazley ARV 22,1.
- 53.) Hydria in München 2420:
Blümel, SportH. 98/99 Nr. 127; Beazley ARV 81,3.
- 25.) Amphora in London, Brit. Mus. E 256.
- 54.) Oinochoe in Goluchow:
CVA III Ic Taf. 17; Beazley, VPol. Taf. 3,1; ders. ARV 12,1.

500—490

- 55.) Stangenkrater des Engelchen-flieg-Malers in Oxford 1917. 56:
CVA III Ic Taf. 22,4 und 23,2; Beazley ARV 184,23.
- 56.) Stangenkrater des Myson in Rom, Villa Giulia 984:
CVA III Ic Taf. 15; Beazley ARV 169,3.
- 57.) Stangenkrater des Myson in Rom, Villa Giulia 1044:
CVA III Ic Taf. 16,1/2; Beazley ARV 169,5.
- 58.) Stangenkrater des Chairipposmalers in Florenz 3980:
CVA III Ic Taf. 38,4 und 41,3/4; Beazley ARV 160,3.
- 59.) Stangenkrater des Myson in Oxford 561:
CVA III Ic Taf. 23,1 und 22,5; Gardiner, Athl. Abb. 130; Beazley ARV 170,19.
- 60.) Spitzamphora des Kleophradesmalers in München 2344:
FR Taf. 44/45; Beazley, Kleophr. Taf. 3; ders. ARV 121,5.
- 61.) Hydria in London, Brit. Mus. E 164:
CVA III Ic Taf. 71,2 und 74,1; Gardiner, Athl. Abb. 133.
- 62.) Kelchkrater des Kleophradesmalers in Tarquinia RC 4196:
Pfuhl MZ Abb. 375; Beazley, Der Kleophr. Taf. 16/18, 1—3; ders. ARV 123,31.
- 63.) Kelchkrater des Troilosmalers in Kopenhagen 126:
CVA III Ic Taf. 127/29; Beazley VA 60 Abb. 38; ders. ARV 191,10.

500—490 Schalen:

- 64.) Schale des Panaitiosmalers in Boston 01.8020:
Beazley VA 83 Abb. 51; Gardiner, Athl. Abb. 105; Buschor
GV 153 Abb. 171; Beazley ARV 213,5.
- 33.) Schale des Duris in Berlin 2293.
- 65.) Schale des Duris in Boston 00.338:
Pfuhl MZ Abb. 452; Langlotz GV Taf. 9,15;
Beazley ARV 280,8.
- 66.) Schale von der Agora:
Hesperia 15, 1946, Taf. 35 Nr. 52.

490—480 Töpfe:

- 67.) Amphora des Berliner Malers in München 2310:
Beazley JHS 42, 1922 Taf. 4,1; ders. Berl.
(Berlin 1930) Taf. 7,2; ders. ARV 132,5.
- 68.) Amphora des Berliner Malers in München 2313:
FR 1, 155 Abb. 5; Beazley JHS a. O. Taf. 4,5; ders. Berl.
Taf. 7,3; ders. ARV 132,11.
- 69.) Amphora des Berliner Malers in Rom, Vatikan:
Beazley JHS a. O. Taf. 3; ders. Berl. Taf. 7,1; ders. ARV 132,12.
- 70.) Amphora des Berliner Malers in Madrid 11114:
Gardiner, Athl. Abb. 129; Beazley, Berl. Taf. 15,1;
ders. ARV 134,36.
- 71.) Amphora des Malers der Pariser Gigantomachie in London,
Brit. Mus. E 288:
CVA III Ic Taf. 47,3; Beazley ARV 278,93.
- 72.) Amphora des Kleophradesmalers in Oxford 273:
CVA III Ic Taf. 17,1 und 18,4; Beazley ARV 122,17.
- 73.) Amphora des Kleophradesmalers in Leningrad 613:
Beazley JHS 36, 1916, 126/27; ders. ARV 122,14.

490—480 Schalen:

- 74.) Schale des Onesimos in Paris, Petit Palais 325:
CVA III Ic Taf. 20, 1. 4. 6. 9; Beazley ARV 221,36.
- 75.) Schale des Panaitiosmalers in Paris, Louvre G 287:
Beazley VA 84 Abb. 52; ders. ARV 213,6.
- 11.) Schale des Panaitiosmalers in München 2637.
- 76.) Schale in der Art des Antiphonmalers in Paris, Louvre G 292:
Pottier, Taf. 134; Beazley ARV 236,42.
- 77.) Schale in der Art des Antiphonmalers in Paris, Louvre G 132:
Hartwig, Taf. 63,2; Gardiner GAS 331 Abb. 85; Beazley
ARV 235,38.

- 78.) Schale in der Art des Antiphonmalers in Krakau 1463:
Hartwig, S. 572/73: CVA III Ic Taf. 9,1; Beazley ARV 235,39.
- 79.) Schale in der Art des Antiphonmalers in New York 07.286.48:
Gardiner, GAS 320 Abb. 746a, Beazley ARV 236,44.
- 80.) Schale des Makron in London, Brit. Mus. E 58:
Monumenti inediti 4, Taf. 33; Beazley ARV 307,93.

Der Diskuswurf kam dem Verlangen nach Verständnis der Einzelgestalt besonders entgegen; seine Vorbereitung ist deshalb schon auf einigen Augenschalen (Nr. 35, 36, 37) und im epiktetischen Kreis beliebt. Unter den Athleten des Außenbildes der Schale des Epiktet in Berlin (Nr. 22) ist der zweite von rechts ein Diskuswerfer vom Schema A,e und zwar im Profil nach links gewendet. Die Gestalten sind hier einzeln, ohne Überschneidungen und in ihrer Tätigkeit möglichst deutlich nebeneinander gestellt. Dabei wechseln ruhig stehende Flötenbläser im Chiton und nackte Gestalten mit bewegteren Umrissen in feiner, rhythmischer Gliederung der Friesfläche. Dieses Streben nach einfacher Klarheit zeigt sich in der Gestalt des Diskuswerfers, der durch seine Wendung nach links so gestellt ist, daß z. B. die Haltung beider Arme bis in die Finger völlig übersichtlich wird und keine wesentlichen Teile überschritten werden.

Ähnlich, aber naiver bewegt, zeigt Pheidippos auf seiner Schale in London (Nr. 23) einen Diskuswerfer im Schema A,B nach links gewendet, auf dem einzigen mehrfigurigen seiner Schalenaußenbilder.

Den rhythmischen Wechsel steigert Oltos auf der Schale in Rom (Nr. 2), indem er ruhig im Profil nach rechts stehende Gestalten mit bewegten abwechseln läßt, von denen der eine mit dem Speerwurf, der andere mit dem Diskuswurf beginnt. Der Diskuswerfer hat den linken Arm nach hinten erhoben, so daß die Brustpartie enface erscheint, und die Figur ein Gegenstück zum Speerwerfer der linken Bildseite wird.

Auf dem umlaufenden Bildstreifen des Oltos-Psykters in New York (Nr. 38) kommt zu dem einfachen Wechsel von nackten und bekleideten Gestalten ein rhythmisch gegliederter Aufbau des ganzen Streifens. Der Hauptgruppe, der Phyllobolie eines siegreichen Knaben, wendet beiderseits ein Athlet den Rücken zu, rechts ein Diskuswerfer im Schema A,b, links ein Springer. Diesem steht ein

Flötenspieler entgegen, jenem ein Paidotrib. In dem von diesen beiden Figuren begrenzten Zwischenraum der Rückseite findet sich ein Speerwerfer, bei dem die Bewegungsrichtung der Beine nach rechts durch die Armhaltung und Wendung des Kopfes nach links gleichsam aufgefangen wird, und die Gestalt dadurch nicht eindeutig nach einer Richtung weist, sondern zwischen den beiden von ihr abgewendeten Gestalten vermittelt und das Gleichgewicht des ganzen Frieses sichert.

In diesem durchgehenden Fries sind nun die einzelnen Figuren sehr sorgfältig zur Geltung gebracht, indem ihre Umrisse klar und ohne Überschneidungen in den schwarzen Bildgrund greifen und mit diesem ein flächenhaft verzahntes Ornament bilden, obschon bei den einzelnen Figuren mit den Muskelangaben und den um die Körper führenden Mantelfalten eine gewisse Körperlichkeit angedeutet ist. Dabei entsprechen bei den nackten Athleten die kleinteiligen, runden Binnenformen den stark gebogenen und in vielerlei Kurven verlaufenden Konturen, während bei den bekleideten Gestalten durch die Gewänder die Umrisse in einheitlichere Linien zusammengefaßt werden, mit denen dann die langen, glatten Faltenzüge übereinstimmen, wodurch gegenüber der Epiktetschale in Berlin eine Bereicherung gewonnen ist.

Um diese neue, bewegte Gliederung der Fläche herauszuarbeiten, hat Olto die Form des Psykters gewählt, die ein großes Bildfeld bot. Gefäße mit großer Bildfläche werden für das letzte Jahrzehnt des Jahrhunderts charakteristisch, denn die Monumentalität der Gestalten der Leagroszeit, die sich auf der Schwalbenvase des Euphronios und dem Euthymidespsykter schon ankündigte, verlangt ausgedehntere Bildfelder, so daß in der Folge die Darstellungen der Schalenaußenbilder nebensächlicher werden.

Auf den Schalen 40 — 44 ist gegenüber der Epiktetschale in Berlin aus der streng isolierenden Komposition eine reichere geworden mit bewegten Umrissen, vielen Überschneidungen und einem farbigen Flächenspiel, das die herbe Spannung zum Grund in einer mehr malerischen Weise mildert, wie bei späten Werken des Andokidesmalers⁶ und reifen des Epiktet⁷. Während Epiktet für die belebte Darstellung den Komos wählt⁸, bringen andere Schalenmaler hier Palästraszenen. Gemeinsam ist, daß Motive aus dem alltäglichen Leben aufgegriffen werden, bei denen sich mannigfaltige Bewegun-

gen ergeben. Auf Palästrabildern sind typische Motive wie Diskus-, Speerwerfer oder Springer neben weniger typische Gestalten, wie herbeieilende, gestellt. Alle Darstellungen zeigen aber eine Tendenz, mit abwechslungsreichen Haltungen und Wendungen dem Bildstreifen eine fließende Bewegung zu geben.

Die Innenbilder dieser Schalen zeigen meist ebenfalls nicht sehr charakteristische Palästriten⁹. Entsprechend den bunt bewegten Außenbildern sind auch sie in Bewegung, und zwar kreisen die einzelnen Figuren im Rund, sei es, daß sie sich in gebeugter Haltung ihm anpassen, sei es, daß sie sich swastika-ähnlich darin drehen. Am mannigfaltigsten erprobte damals Epiktet die Anordnung der bewegten Figur im Rundbild¹⁰. Es ist bezeichnend, daß Epiktet bei seiner Komos-Theseusschale im Innenbild über die bloße Anpassung an das Rund hinaus weitergeht, indem der singende Komast auf der Kline mit freier Gebärde die Fläche bis zum Sprengen füllt. Die Maler unserer Gruppe knüpfen bei den Darstellungen der Außenbilder an solche schon entwickelteren Bilder wie den Epiktet-komos an, während ihre Innenbilder auf der vorherigen Stufe stehen bleiben. Auch wenn ein Maler einen gelagerten Komasten für ein Innenbild wählt, der dem des Epiktet ähnelt, wie es der Colmarmaler auf der Schale in Colmar (Nr. 44) versucht hat, so spürt man trotzdem den großen Abstand zwischen der souveränen Art, mit der Epiktet die Möglichkeiten des Rundbildes benützt, und dem sich Unterordnen der Darstellung beim Colmarmaler, ein Abstand, der wohl nicht zeitlich, sondern in der unterschiedlichen Qualität der Maler begründet ist.

Innerhalb dieser Gruppe von Schalen, die sich über den Zeitraum von 515 bis 500 erstrecken mag, wird man die vielfigurigen, wie die des Epeleiosmalers (Nr. 45) nach 510 ansetzen, da sie ähnlich dem Phintiaspsykter (Nr. 6) oder der Schale des Nikosthenesmalers in Tarquinia (Nr. 15) mit einem dichten Figurenstreifen die Bildfläche überziehen, ohne daß sie allerdings wie diese neue Züge von größerer Körperlichkeit oder individueller Differenzierung der Haltungen aufweisen. Auch ihre Innenbilder weisen keine Weiterentwicklung gegenüber den früheren auf. Als frühe Beispiele dieser Gruppe kann man diejenigen Schalen des Euergides- und Epeleiosmalers (Nr. 40 — 43) ansehen, die außen je drei Figuren zwischen Henkelpalmetten aufweisen, und deren Athletengestalten noch mit

denen des Oltospsykters verglichen werden können. Bei den Schalen sind aber nur noch bewegte Palästriten dargestellt, die nicht mehr durch Paidotriben voneinander getrennt werden. Darin kann man den Anfang der bewegten Auflockerung der Komposition sehen, die dann über die Euergidesschale des Louvre (Nr. 3) zu den späteren, dicht- und reichbewegten Schalen führt.

Zu den früheren Beispielen dieser Schalenaußenbilder paßt eine flüchtig gezeichnete, aber lebendige Palästraszene in Boston (Nr. 39). Rings um die Lekythos läuft ein Fries von Palästriten, ein Paidotrib nach links gewendet neben einer Zielsäule, auf ihn zu kommend ein Läufer mit Speeren in der Hand, hinter diesem ein Diskuswerfer im Schema A, weiter läuft nach links ein Speerwerfer, den Speer im Zielwurfschema in der Linken haltend und von hinten gesehen, diesem gegenüber ein Springer, der die Haltere nach vorne schwingt. In der durchgehend bewegten Komposition kann man die Lekythos mit diesen Schalen vergleichen, sie wird noch vor 510 anzusetzen sein.

Auf der Schale des Nikosthenesmalers in Tarquinia (Nr. 15) findet sich unter den verschiedenen Athleten des Außenbildes ein Diskuswerfer im Schema C,b nach links gewendet, so daß er vom Rücken gesehen ist¹¹.

Ähnlich wie auf dem Innenbild dieser Schale Profil- und Enfacestellungen miteinander kontrastieren¹², folgen sich auf dem Palästrabild Gestalten ganz in Profil und solche, deren Oberkörper in die Fläche gelegt ist. Während diese Drehung beim Boxer, wie auch beim Speerwerfer, in der Bewegung sinnvoll erscheint, wirkt sie beim Diskuswerfer mehr wie eine Wiederholung des Boxermotivs und läßt den Schwung des Diskuswurfes nicht recht deutlich werden. Eine ähnliche sachliche Unklarheit hatten wir auch beim Innenbild festgestellt¹³.

Bei den Diskuswerfern der Schale des Malers von Berlin 2268 in New York (Nr. 46) kann man sich überhaupt fragen, ob sie in die Aktionsschemata einzureihen sind, da es dem Maler offenbar mehr um eine gefällige Dekoration seiner Schale zu tun war, als darum, eine im Einzelnen prägnante Palästraszene zu malen. Auf jeder Außenseite sind zwei bekleidete Männer mit zwei Athleten zusammengestellt, davon ist je einer ein Diskuswerfer. Die beiden Bilder sind im Gegensinne fast völlig gleich gestaltet, so entspricht der

nach links antretende Diskuswerfer dem nach rechts gewendeten der andern Seite. Bei diesem könnte das Schema C,b gemeint sein, doch finden wir keine intensive Anspannung, die für den Moment vor dem Abwurf zu erwarten wäre, sondern er bewegt sich nachlässig und etwas lahm nach rechts. Bei den vier Männern, die im Mantel und auf Stöcke gestützt zusehen, — die Stöcke sind auf der einen Seite weggelassen, aber in der Haltung der Männer vorausgesetzt — ist es fraglich, ob die beiden, die ihre Hand mit einer hinweisenden Gebärde ausstrecken, Paidotriben sein sollen, da die beiden andern Schwamm und Aryballos der Palästriten bereithalten; man wird wohl eher alle vier als zusehende Liebhaber deuten.

Eine Sonderstellung nimmt die Schale des Kleomelosmalers in Louvre ein (Nr. 48), weil sie einen Diskuswerfer allein in einem Innenbild zeigt und dem Motiv damit einen neuen Ernst gibt, der an die nachher zu besprechenden Töpfe erinnert; freilich geht die farbige Flächengliederung noch nicht über die reifen Innenbilder des Epiktet hinaus¹⁴, die mächtige Körperlichkeit der Leagroszeit ist nicht erreicht wie auf der Schale des Protopanaitiosmalers in London¹⁵.

Es zeigte sich schon bei den Ringer- und Faustkämpferbildern, daß wir die charakteristischen Gestalten des letzten Jahrzehnts auf Töpfen, nicht auf Schalenaußenbildern suchen müssen. Das führende, am meisten vorausweisende Werk ist der Berliner Kelchkrater (Nr. 50), der zwar Euphronios nahe steht, aber in seiner besonderen Feinheit über ihn hinausweist, so daß man an eine noch bedeutendere Persönlichkeit denken möchte¹⁶. Bei jeder der Figuren ist ein Problem des Stehens gestellt, das die folgenden Jahrzehnte beschäftigen wird. Die in den vorausgehenden Jahren gewonnenen Möglichkeiten der Bewegung und Flächengliederung werden dieser neuen Aufgabe untergeordnet. Die Scheidung von Stand- und Spielbein wird viel mehr als bei der als Vorstufe vergleichbaren Epiktetschale in Berlin (Nr. 22) zum Problem, weil nun zum erstenmal die aufrechte Haltung als Ausdruck tragender Kräfte sichtbar wird. Dabei behält die innere Fügung noch eine solch archaische Festigkeit, daß keine Entlastung eintritt und die an sich ganz transitorische Haltung des Diskuswerfers deshalb nicht labil wirkt, wie die der Gestalten nach 500.

Die Individualisierung der Figuren ist viel reifer als auf der nur wenige Jahre älteren Schwalbenvase, die darin doch revolutionär gewesen war. Es sind hier lauter individuell gesehene Gestalten zu Gruppen zusammengefügt. Die Art, wie der Diskuswerfer mit dem Paidotriben zusammen eine V-förmige Gruppe bildet, läßt an spätere Lösungen, z. B. des Kleophradesmalers denken, dessen Kelchprinzip¹⁷ hier leise angedeutet, aber durch die Einfügung zwischen andere Gruppen noch nicht entwicklungsfähig ist. Der Maler hat außer dem Diskuswerfer keine gymnastischen Übungen dargestellt, sondern er schildert einzelne Züge des täglichen Treibens in der Palästra. Neben der thematischen Bereicherung tauchen aber auch neue Möglichkeiten der „kimonischen“ Verkürzung auf, besonders deutlich an der Gruppe des Jünglings, dem von seinem Sklaven ein Dorn aus der Fußsohle gezogen wird. Der von hinten gesehene Jüngling balanciert auf dem rechten Bein, indem er sich mit der Linken auf seinen Stock und mit der Rechten auf den Kopf des kauernenden Burschen stützt. Über seinen Rücken legt sich in einem Bogen der Mantel, dessen Enden von den Schultern herabfallen. Der Mantel und das zurückgestreckte linke Bein überschneiden die Achse seines Körpers und verschleiern die Mängel der mit archaischen Mitteln unlösbaren Perspektive. Einem ganz ähnlich drapierten Mantel begegnen wir schon auf dem oben erwähnten Komosbild der Epiktetschale in Berlin¹⁸ beim Jüngling rechts, wo das Motiv aber nur hilft, die Figur möglichst breit in die Fläche zu binden, während beim Krater durch die Überschneidungen eine Staffelung in die Tiefe erreicht wird. Mit dieser Bereicherung steht der Krater etwa in der Mitte zwischen dem Psykter des Oltos und dem des Phintias, bei dem eine noch stärkere Tiefenschichtung der Figurengruppen auftritt¹⁹.

Der Teller des Kerberosmalers in Boston (Nr. 49) ist nicht so bedeutend wie der Berliner Krater, aber wie sehr der Maler die neue Aufgabe begriffen hat, zeigt sich darin, daß er den Diskuswerfer auf diesem Teller zu neuer monumentaler Erscheinung bringt. Um die Darstellung zeitlich einzuordnen, kann man sie am ehesten mit dem Berliner Krater und den Amphoren des Euthymides und Phintias (Nr. 50, 51, 52) vergleichen. Dabei zeigt sich, daß der Krater früher ist, der dortige Diskuswerfer hat neben den Figuren des Tellers keine Standfestigkeit und scheint zu schweben, und die

übrigen Figuren bewegen sich noch unfreier in der Fläche als die beiden Athleten des Kerberosmalers. Dagegen stehen diese den Gestalten des Euthymides ziemlich nahe, soweit man es bei der z. T. abgeriebenen Oberfläche des Tellers beurteilen kann, während Phintias mit der Andeutung einer Ponderation beim Speerwerfer weiter geht als der Kerberosmaler. Bei Phintias ordnen sich die Figuren schon mehr zusammengefaßt einer Bewegung unter, wogegen die Athleten des Tellers noch additiver aus bewegten Teilen zusammengefügt sind, darin den Euthymidesgestalten vergleichbar, doch ohne ihre Monumentalität aufzuweisen. Nach diesem Vergleich wird man also den Teller noch vor 505 ansetzen.

Die Amphorenbilder des Euthymides und Phintias sind noch in archaischer Weise dem Rahmen untergeordnet; neu ist aber, wie die Darstellung sich auf die menschlichen Gestalten beschränkt und ein Minimum an Beiwerk gibt. Auf der Amphora des Euthymides in München (Nr. 51) nimmt ein Diskuswerfer in Schema A,c die Mitte des Dreifigurenbildes ein. Er ist etwas nach links aus der Bildmitte gerückt, wodurch der erhobene Diskus, der den Bildrahmen überschneidet, auf die Mittelachse des Gefäßes zu liegen kommt, und ein ziemlicher Zwischenraum zum Paidotriben rechts davon frei bleibt, so daß gewissermaßen Platz für den ausgreifenden Schwung geschaffen ist. Durch diese verschiedene Verteilung der Zwischenräume und den Akzent des hochgeschwungenen Diskus wird die Parataxe der isolierten, gleich großen Gestalten belebt. Gegenüber der früheren Isolierung der Figuren auf der Epiktet-schale in Berlin, deren Wirkung in der Ausdrucksfähigkeit der Umrisse liegt, bekommen hier die Gestalten ein mächtiges Volumen mit viel Binnenzeichnung und ganz zusammengefaßten Konturen; sie wirkten dadurch monumental.

Das Bild der Amphora des Phintias im Louvre (Nr. 52) ist im großen Ganzen von der gleichen Art wie das eben besprochene des Euthymides. Zwei seitliche Figuren, im Profil der Mitte zugewendet, rahmen in ruhiger Haltung eine bewegtere Szene ein. Zwischen ihnen steht links ein Diskuswerfer im Schema A,e. Der über der linken Schulter gehaltene Diskus bildet eine Folie für das Profil seines Kopfes. Die Wirkung der einzelnen Figur ist hier weniger stark, da die Darstellung um eine Figur vermehrt ist. Die Bereicherung ist mit einer Kleinteiligkeit erkauft, sowohl im Ganzen, wie

auch in Einzelheiten, und die Figuren haben nicht ganz die Monumentalität der Athleten des Euthymides.

Ein weiteres mehrfiguriges, gerahmtes Bild auf einem großen Gefäß findet sich auf der Hydria in München (Nr. 53), an dessen linkem Rand ein Diskuswerfer im Schema A,b nach rechts gewendet zum Wurf ansetzt. Die Darstellung steht zwischen den oben besprochenen Bildern des Euthymides und Phintias einerseits und der beim Kleophradesmaler gezeigten Entwicklung²⁰ andererseits²¹.

Die Figuren füllen die Bildfläche dicht nebeneinander gestellt, sie wirken eher wie ein Ausschnitt aus einem größeren Geschehen, nicht als ausgewogene Komposition wie das Palästrabild des Euthymides. In diesem Nebeneinander hat die mittlere Figur z. B. keinen festen Stand, sie fällt nach hinten um, ähnlich wie die Gestalt des Vaters beim Abschiedsbild der Kleophradesamphora in München (Nr. 26), aber ohne deren innere Motivierung. Das Bild hat auch nicht die Spannung zum Rahmen, wie sie beim Kleophradesmaler an derselben Amphora auftritt, aber es ist auch nicht in sich so aufgebaut, daß der Rahmen organisch damit verwachsen ist; er scheint vielmehr diese eher zufällige Gruppe zusammenzufassen, die in sich keinen Halt hat, und bei der auch die einzelnen Figuren noch nicht „auf eigenen Füßen“ stehen.

Dem gegenüber zeigt die Bauchamphora in London (Nr. 25) mächtige Gestalten in einem mit starker Spannung geladenen Bildfeld. Links erscheint ein Diskuswerfer des Schema A, aber ganz vom Rücken gesehen; auch der Diskus ist in die Bildfläche gelegt. Die Gestalt bildet so ein symmetrisches Gegenstück zum Faustkämpfer rechts. Sachlich wird die Bewegung aber reichlich unklar durch diese Stellung, bei der die erhobenen Arme quasi auseinander geklappt sind, und man nicht sieht, daß die rechte Hand nach dem Diskus greifen wird, wie es bei der sonst für dieses Schema üblichen Profildarstellung der Fall ist, wo die parallele Haltung der Arme den Verlauf der Bewegung deutlich werden läßt.

Zu dieser Gruppe zwischen 510 und 500 wird auch die Oinochoe der Sammlung Goluchow (Nr. 54) gehören, obwohl sie von Beazley²² an den Beginn der rotfigurigen Vasenmalerei in die Zeit des Andokidesmalers gesetzt wird²³. Hier findet sich ein Diskuswerfer im Schema B in einer Dreiviertelansicht von vorne dargestellt. Dadurch soll die Drehung und der Schwung der Bewegung deutlich gemacht

werden. Andererseits wird gerade durch sie die eigentliche Aktion des Athleten ziemlich unklar, und da die Figur keinen festen Aufbau, sondern nur viele äußerlich und unorganisch angebrachte Muskeldetails aufweist, wirkt sie als Ganzes lahm, und der beabsichtigte Schwung hat keine Kraft. Daß die anatomischen Einzelheiten Gestalten wie die des Euphronios voraussetzen²⁴, scheint einleuchtend. Die zum Vergleich mit der Haltung der Gestalt von J. Beazley²⁵ und K. Peters²⁶ herangezogenen Bogenschützen sind alle bekleidet, in der Stellung sind sie dem Diskuswerfer ähnlich, aber die Wirkung der Bewegung auf den Körper wird wegen des Gewandes jeweils nicht deutlich. Besser lassen sich eine schwarzfigurige Lekythos der Leagroszeit in Palermo²⁷ mit einem bogenschießenden Herakles und eine Amphora in Brüssel²⁸ mit einem Bogenschützen vergleichen, da diese beiden Figuren nackt sind. Auf der Brüsseler Amphora ist die chiastische Haltung besonders stark betont, der Körper wird noch mehr zu einem S-Schwung gebogen, und die Umrisse und Innenzeichnungen sind manieriert geglättet und geschwungen. Sie ist wohl erst um 500 anzusetzen, während der Herakles der Lekythos in Palermo dem Diskuswerfer am nächsten steht, sowohl in der noch nicht so fortgeschrittenen Festigkeit des Baues und des Standes der Figur, als auch in Einzelheiten wie der Zeichnung des vorgestreckten Beines und Fußes in Vorderansicht. Zu der Art, wie bei dieser und der zugehörigen Oinochoe²⁹ eine einzelne Figur in einer weiten Umrahmung auf das Gefäß gesetzt ist, kann man eine Pelike in Baltimore³⁰ vergleichen, die einerseits in der Dekorationsweise diesen Oinochoen ganz ähnlich ist, deren Gestalten andererseits ungerahmten Figuren auf Stangenkratern in Krakau und New York³¹ ziemlich nahe stehen. Mit so lockeren Rahmen wird der bald darauf erfolgende Verzicht auf den Rahmen vorbereitet.

Die Parallele der Lekythos und das Dekorationsprinzip, ferner auch Einzelheiten wie die Häufung der Muskelangaben, die man mit der vielen Binnenzeichnung am Speerwerfer der auf S. 67 besprochenen Phintiasamphora vergleichen kann, stützen die Datierung der Kanne ins letzte Jahrzehnt des 6. Jahrhunderts.

Es ist auffallend, wie die Qualität der meisten Bilder von bewegten Diskuswerfern nach der Jahrhundertwende sinkt, während sie vor 500 und nach 490 so hoch ist. Die meisten finden sich jetzt ent-

weder auf Nachzüglern der Leagroszeit (Nr. 55 — 59), von der sie nur durch den Verlust der archaischen Festigkeit unterscheiden, oder auf Schalenbildern (Nr. 64, 33), wo sie zwischen andere labile, leichtfüßige Athleten eingereiht sind. Dies mag damit zusammenhängen, daß die Labilität der Figuren schwer die Energie zu geben erlaubt, die der Diskuswurf erfordert. Die wenigen bedeutenden Lösungen der Zeit, die aus dieser Schwierigkeit eine Tugend machen, bestätigen die Beobachtung.

Da ist in erster Linie die Schale in Boston (Nr. 64) zu nennen, auf der der Panaitiosmaler im Innenbild aus der Labilität neue Ausdruckskraft zu gewinnen sucht. Er erweckt die Vorstellung des kreisenden Schwunges wie wenige andere Bilder. Bei diesem Diskuswerfer im Schema B ist die dafür geläufige Profilansicht dadurch abgewandelt, daß sich der Athlet vorbeugt, die rechte Hand mit dem Diskus ganz gesenkt hält, während der ausbalancierende linke Arm zum Kopf zurückgebogen ist. So scheint sein Körper in einer durchgehenden Drehung.

Eine großartige Diskuswerfergestalt zeigt der Kelchkrater des Kleophradesmalers in Tarquinia (Nr. 62). Wie hier der an sich labile Stand durch die Kraft des Körperbaus und die perspektivische Verkürzung der rechten Schulter eine latente Energie erhalten hat, das ist von einer Kühnheit, die den Faustkämpfer auf dem gleichen Gefäß³² noch übertrifft und den kontrapostischen Bau vorbereitet, der für das zweite Jahrzehnt charakteristisch ist.

Während man auf der Münchner Amphora des Kleophradesmalers in der Komposition der Athletenbilder den Beginn des von Beazley³³ so benannten „Kelchprinzipes“ feststellt, ist dieses Prinzip der auseinanderstrebenden Figuren hier stärker ausgeprägt und eindringlicher spürbar, da es von der Gefäßform sozusagen unterstrichen wird und ihm kein Rahmen entgegensteht. Durch die so betonten Achsen der Kelchkomposition bekommt die Gruppe eine tektonische Festigkeit, obwohl die Figuren, für sich betrachtet, noch keinen sehr festen Stand haben. Beim Diskuswerfer ergibt sich in der Haltung ein Zwiespalt zwischen der zur Seite gewendeten Bewegung der Arme und dem frontal gesehenen Körper und Standbein, wobei im Spielbein die Wendung zur Seite sich wiederholt. Überall sonst findet sich für dieses Diskusmotiv eine Profilansicht verwendet, wie sie für die Darstellung solcher Motive nahe liegt.

Daß der Kleophradesmaler hier die teilweise Frontalansicht wählt, zeigt, wie überall die Ponderation der Gestalten im Vordergrund des Interesses steht und Wahl und Gestaltung der Motive beeinflußt. Auf der Schulter einer Hydria im Britischen Museum (Nr. 61) befindet sich über einem Ornamentstreifen ohne Rahmen eine Palästradarstellung: ein Diskuswerfer und ein hockender Athlet werden von einem Flötenbläser und einem Paidotriben eingerahmt. Der Diskuswerfer ist im Schema C₁b dargestellt, im letzten Moment vor dem Schleudern sich aufrichtend und noch auf dem rechten Bein balancierend. Die beiden jugendlichen Palästriten erinnern etwas an die Gestalten des frühen Panaitiosmalers. So kann man den Diskuswerfer z. B. mit dem sich vorbereitenden Faustkämpfer der Schale in Boston (Nr. 28) vergleichen. Der Diskuswerfer ist aber trotz des viel bewegteren Motivs in seinem Körper kaum bewegt, so daß auch der Schwung des Wurfes nicht deutlich wird. Die Gestalt scheint mehr zu schweben, als den Diskus wirklich zu werfen. Der hockende Jüngling, der die ἀγκύλη am Speer befestigt, kann mit dem Innenbild einer anderen Schale in Boston³⁴ verglichen werden, wo ein jugentlicher Komast auf einer Kline kauert und sich übergibt. Auch bei diesem Vergleich stellen wir bei dem Jüngling der Hydria keine Konzentration der Gestalt auf ihre Handlung fest, wie bei den Figuren des Panaitiosmalers, sondern die Körper bleiben an der Aktion unbeteiligt. Wenn es den Körpern an Ausdrucksfähigkeit fehlt, so zeigen dafür die Gesichter mit den großen Augen — zweimal sind sie ausgespart angegeben — eine starke Intensität. Die Einzelheit des durchscheinenden Gewandes beim Flötenspieler, ein Zug, den wir sonst auf Palästrabildern nicht antreffen, findet sich auf der Hydria in München (Nr. 53) beim Mantel des Mannes rechts. Die Hydria in London wird bald nach 500 anzusetzen sein, wie der Vergleich mit den frühen Werken des Panaitiosmalers zeigt.

Auf der Rückseite des Kelchkraters des Troilosmalers in Kopenhagen (Nr. 63) steht ein Flötenbläser zwischen zwei Athletenpaaren, darunter ist ein Diskuswerfer im Schema A₁b. Die Gestalten haben keinen festen Aufbau und Stand, die Springer links und der Diskuswerfer balancieren auf einem Bein, das vorgesetzte Bein leicht erhoben. Der Speerwerfer aber geht mit seiner mächtigen Bewegung über ähnliche Gestalten der Leagroszeit, wie den Speerwerfer des

Phinitas (Nr. 52) oder das Flötenmädchen des Kleophradesmalers³⁵ hinaus.

In den beiden V-förmigen Gruppen der Athleten spürt man auch bei diesem Kelchkrater ein Verfestigen der Darstellung und ein Bezugnehmen auf die Gefäßform, das jedoch nicht entfernt mit der monumentalen Wirkung der Diskuswerfergruppe des Kleophradesmalers zu vergleichen ist.

Mit seinem lichten, großflächigen Innenbild bereitet Duris auf der Schale in Boston (Nr. 65) in anderer Weise als der Kleophradesmaler das zweite Jahrzehnt vor. Beazley bemerkt zu Duris³⁶:

„In his early years, Douris seems to have sat side by side with the Panaitiospainter. Which learnt the more from the other is a difficult answer: it does not look as if Douris was by any means always the recipient. What the two painters were aiming at was an ease, a suppleness, which they could not find in the older artists . . .“

Auf den drei etwa gleichzeitig entstandenen Schalen (Nr. 33, 64, 65) der beiden Maler finden wir typische Beispiele für diese „ease and suppleness“, die zugleich die Verschiedenartigkeit der Maler deutlich werden lassen. Das Außenbild der Berliner Schale des Duris (Nr. 33) zeigt eine Reihe jugendlicher Palästriten, die alle leicht bewegt nebeneinander gestellt sind. Links, den Figurenfries gegen den Henkel abschließend, ein antretender Diskuswerfer, der sich nach rechts wendet³⁷. Auch im Innenbild seiner Bostoner Schale (Nr. 65) finden wir keine heftige, sondern mehr zierliche Bewegtheit, mit der sich der Anlauf des Diskuswerfers in der weiten Kreisfläche vollzieht. Der Panaitiosmaler dagegen stellt ungewöhnliche Motive dar, so den von hinten gesehenen Diskuswerfer des Innenbildes der Schale in Boston (Nr. 64) ^{37 a}, der mit kreuzenden Achsen gegen den Rahmen und mit der Körperdrehung in die Tiefe vorstößt, eine Tendenz, die wir beim Satyrn einer anderen Panaitiosschale in Boston³⁸ schon angedeutet und beim sitzenden Schullehrer der Schale in Berlin³⁹ in einem dem Diskuswerfer vergleichbaren Maße vorfinden.

Auch der Diskuswerfer des Außenbildes zeigt ein in Einzelheiten mehr individuell gesehenes Motiv, und ganz einzigartig ist die Gegenseite mit dem springenden Jüngling. Die begleitenden Figuren, Paidotriben und Springer, sind nach mehr konventionellen Motiven gestaltet, so daß man eine Trennung von Hauptfiguren (Innenbild

und mittlere Gestalten außen) und nebensächlichen Gestalten vornehmen kann. Die Konzentration der Außenbilder nach ihrer Mitte hin zeigt, daß das aufkommende Strahlen- oder Sternprinzip⁴⁰ hier noch nicht angewendet ist, wie ebenfalls noch nicht auf dem Herakles-Eurystheusbild des Panaitiosmalers⁴¹. Gegenüber diesem älteren Zug beim Panaitiosmaler geht die Bewegung im Außenbild der Durisschale gleichmäßiger durch die einzelnen Gestalten und von einer zur anderen, dem Strahlenprinzip darin näher⁴², während sie sich in der dichten Flächenfüllung noch mehr von der Bildfläche abhängig zeigen. Darin ist der Panaitiosmaler fortschrittlicher, wie vor allem sein Diskuswerfer zeigt, wo er bei der Gestaltung des Motivs viel souveräner dem Rund gegenüber verfährt, als Duris bei seinem Innenbild mit Diskuswerfer. Diese Freiheit gibt dem Panaitiosmaler die Möglichkeit, individuell differenzierte Motive in solcher Lebendigkeit vorzutragen, während es Duris hier mehr auf die spröde Charis seiner Gestalten ankommt.

Auf der Schale von der Agora (Nr. 66) findet sich im Innenbild ebenfalls ein vom Rücken gesehener Diskuswerfer, im Schema C, a nach links gewendet. Das linke, unbelastete Bein hat er hochgezogen. Die Linie, die durch Standbein und Diskus gebildet und vom hochgezogenen Bein durchkreuzt wird, ergibt eine Bildachse. Parallel dazu läuft die Linie der Schulter und des linken Armes. In der Betonung solcher Achsen, wie auch in der Körperdrehung des Diskuswerfers stellt sich das Bild neben dasjenige des Panaitiosmalers (Nr. 64). Die Bewegung ist allerdings eckig und gebrochen⁴³, beim Panaitiosmaler dagegen ist sie flüssig durchgehend. Damit scheint mir die Figur näher zu Gestalten des Onesimos zu gehören⁴⁴, die ebenfalls mit etwas sperrigen Bewegungen durch verschiedene Achsen verfestigt werden und damit eine Tektonisierung aufweisen, wie sie sich bei diesem Diskuswerfer in dem vom Beispiel des Panaitiosmalers völlig verschiedenen Standmotiv bemerkbar macht⁴⁵. Die spannungsreiche Labilität solcher Figuren wird hier sinnvoll mit einem angespannt balancierenden Bewegungsmotiv verbunden. Johnson⁴⁶ schrieb diese Schale dem Onesimos zu, was Vander Pool⁴⁷ wohl mit Recht ablehnt. Auf jeden Fall aber wird sie in die Zeit um 490 gehören!

Ein neues Kapitel beginnt mit den statuengleichen Diskobolen des Berliner Malers. Hochaufwachsend stehen sie auf den schwarz-

glänzenden, plastischen Gefäßen. Wenn Beazley⁴⁸ zum Verschwinden des Rahmenornamentes bis auf gelegentliche Mäanderbänder als Standleisten der Figuren anmerkt: „This cutting down of the pattern is characteristic of the ripe archaic period in which the vase tends to be plainer, the ornament to be more exclusively human than either before or afterwards.“ so könnte man zu dieser Beobachtung höchstens hinzufügen, daß dieser Zug statt ‚reif-archaisch‘ vielleicht eher frühklassisch zu nennen wäre, da gerade das Ins-Zentrum-Stellen der menschlichen Gestalt in ihrer Eigengesetzlichkeit ein ‚klassischer‘ Zug ist. So sagt Buschor⁴⁹ schon bei der Euthymidesamphora in Goluchow⁵⁰ von den ungerahmten Gestalten: „In der neuen rotfigurigen Technik erhalten sie aber doch eine ganz andere Note, die statuarische Wucht der Figuren und ihr Zusammenklang mit dem Gefäßkörper erzeugen in Farbe und Komposition einen ‚klassischen‘ Akkord.“ und zum Berliner Maler bemerkt er⁵¹: „Der Kleophradesmaler, der das Werk des Euthymides fortsetzte, hat die alte Form (der Bauchamphora), zuerst mit gerahmten, dann mit ungerahmten Bild im Anfang des neuen Jahrhunderts bewahrt, rückständige Maler schleppen das gerahmte Bild noch eine Zeitlang weiter, den ‚klassischen‘ Weg beschreitet oder befolgt entschieden der Maler unserer Amphora (der Berliner Maler).“ So ist es auch kein Zufall, daß gerade von diesem Maler uns eine ganze Serie von einzelnen Athleten erhalten ist. Um diese Reihe von Diskuswerfern unter die übrigen Palästradarstellungen einzuordnen, vergleiche man den frühesten auf der Amphora in München 2310 (Nr. 67) mit der Wiener Halsamphora (Nr. 27) und dem Jüngling der Panaitiosschale in Boston (Nr. 64). Dabei stellt man bei der Gestalt des Berliner Malers einen ziemlichen Fortschritt in der Festigkeit des Aufbaues fest. Stand- und Spielbein, gleich differenziert wie schon beim Kleophradesmaler, werden in ihrer Funktion aber viel deutlicher, und der Körper wird wirklich von seinem Unterbau getragen. Der nächste Diskuswerfer der Amphora in München 2313 (Nr. 68) geht in der Kontraposthaltung noch etwas weiter. Mit dem zur Seite gesetzten Spielbein wendet sich auch der Körper in eine Dreiviertelansicht, und neben der belasteten linken Körperseite ist die ganze Spielbeinseite für die Aktion frei geworden. Der Abstand dieser beiden Figuren voneinander entspricht ziemlich genau dem auf S. 27 ff. gezeigten zwischen

dem Faustkämpfer der Durisschale und der entsprechenden Gestalt beim Erzgießereimaler (Nr. 18 und 19), wobei allerdings der Kontrapost beim Faustkämpfer des Duris noch um einen Grad weniger entwickelt ist als beim ersten der beiden Beispiele des Berliner Malers. Bei den beiden nächsten Amphoren mit Diskuswerfern hat der Berliner Maler ein anderes Motiv des Wurfes gewählt, das viel öfter dargestellte Schema A,b, womit schon der eigentliche Wurf beginnt, während das Schema A,e der beiden vorher besprochenen Amphoren desselben Meisters noch zu den vorbereitenden Haltungen gehört, die im ersten Jahrzehnt so häufig für die noch labile Darstellung von Gestalten in Palästrabildern vorkommen. Der Diskuswerfer der Amphora im Vatikan (Nr. 69) zeigt gegenüber den beiden früheren in seiner Profilansicht ein Zusammenfassen der Konturen zu einfachen, großen Linien und einen geschlosseneren Umriß. Bei den früheren wird dagegen die isolierte Figur noch durch ausgreifende Gesten mit der Gefäßfläche verbunden, wie dies bei der etwa gleichzeitigen Berliner Amphora mit Hermes, Satyr und Reh besonders augenfällig ist. Mit dem zusammengefaßten Umriß wird die Figur auch großflächiger und gewinnt dadurch an Mächtigkeit. Auf derselben Stufe steht etwa auch die Würzburger Amphora des Berliner Malers mit Apollon und Herakles, die ungefähr das Ende der Reihe der von Beazley in die Frühzeit des Berliner Malers gesetzten Werke bezeichnet⁵².

Der Diskuswerfer der Amphora in Madrid (Nr. 70) mit demselben Motiv wird auch noch in diese Periode gehören. Ferner schließt sich motivisch die Amphora des Kleophradesmalers in Leningrad (Nr. 73) an, bei welcher aber die große Festigkeit der Gestalt das Kontrapostische schon überwindet und auf die strenge Achsenfügung vorausdeutet, mit welcher die Jahrzehnte 480 — 460 das Sein betonen, gegenüber der kühnen Beweglichkeit des Jahrhundertbeginnes⁵². Auch bei den Schaleninnenbildern finden wir im zweiten Jahrzehnt neue Tendenzen, die über die Labilität des ersten Jahrzehnts hinausführen. Auf dem Innenbild der Schale des Panaitiosmalers im Louvre (Nr. 75) lehnt ein Diskuswerfer im Schema B in der üblichen Art zurück, dreiviertel vom Rücken gesehen. Neben ihm läuft nach rechts ein Paidotrib, mit dem er zusammen eine V-förmige Gruppe bildet. Dadurch sind die beiden einander zugewendeten Gestalten, deren Beine sich auch überschneiden, fest ins Bildfeld gefügt.

Ähnlich wie bei der Gruppe des Kelchkraters des Kleophradesmalers (Nr. 62) ist ein farbiger Kontrast zwischen den beiden Figuren geschaffen, indem die eine nackt, die andere mit dem faltenreichen Mantel bekleidet ist. Außerdem belebt die Abwechslung von Vorder- und Rückansicht, sowie von Aktion und Zusehen die Gruppe.

Der Vergleich mit der Gruppe des Kleophradesmalers zeigt aber auch einen deutlichen Unterschied. Beim Panaitiosmaler sind die Figuren mehr zusammengeschlossen, so daß ihre Achsen sich überschneiden, wodurch die Spannung zwischen den beiden Bewegungsrichtungen größer wird. Auch ist bei beiden die Bewegung an sich stärker unterstrichen, in dem Sich-Zurück-Lehnen des Diskuswerfers sowie in dem von ihm wegstrebenden Paidrotriben, wo die Mantelfalten mitsprechen. Schon bei der früheren Panaitiosschale in Boston (Nr. 64) hatten wir gesehen, wie intensiv das Interesse dieses Malers am Erfassen und Darstellen lebendiger Bewegung war, während der Kleophradesmaler seine Gestalten, deren Bewegungen maßvoll gehalten sind, mit Sorgfalt aufbaut. Bei ihm geht es noch mehr um die Tektonisierung der einzelnen Gestalten, wenn sie auch paarweise zusammengestellt sind, während beim Panaitiosmaler auf diesem Innenbild die Tektonisierung die Gruppe als solche und gewissermaßen das ganze Bildfeld erfaßt. Die an diesem Beispiel festzustellende Entwicklung kann man an den Schaleninnenbildern dieser Zeit überhaupt deutlich verfolgen.

Bei Onesimos geht die Entwicklung von schwankenden Gestalten zu freier sich bewegenden, die, wenn sie auch einzeln bleiben, doch mit ihrem Tun das Rund erfüllen. Die ganze Bildfläche wird bei ihm von der Schwingung des Motives miterfaßt⁵³. Dabei spürt man an seinen Gestalten zunehmend eine Versunkenheit in ihr Tun, die zeigt, wie der Maler in das Innere seiner Figuren leuchtet⁵⁴. Auch bei anderen Malern finden wir mit der Gewinnung des tektonischen Gleichgewichtes ein Zunehmen der seelischen oder innerlichen Elemente in ihren Darstellungen.

Bei den einzelnen Gestalten, vor allem auf Schaleninnenbildern des ersten Jahrzehnts haben wir schon festgestellt, wie versucht wird, den Bau der Figuren durch betonte Körperachsen, Bewegungs- oder Blickrichtungen zu verfestigen⁵⁵. Um 490 werden aber Innenbilder mit Zweiergruppen häufiger und für die Zeit bezeichnend.

Dabei bieten diese Gruppen mehr Möglichkeiten solcher Achsenverstreungen, und das ganze Bildfeld wird von der Tektonisierung erfaßt. Jetzt wird auch bei Figurenpaaren im Rund das Kelchprinzip beliebt.

Bei solchen Bildern mit mehreren Figuren, gerade bei Innenbildern, werden dabei oft auch innere Beziehungen sichtbar, mehr oder weniger intensiv nach Art des Malers und Wahl des Bildmotivs. Als Beispiele dafür mögen die Rüstungsübergabe und Eos mit der Leiche Memnons von Duris⁵⁷ und — auf einer heiteren Ebene — die Hetäre mit dem alten Liebhaber vom Panaitiosmaler⁵⁸ und der sich übergebende Jüngling des Brygosmalers⁵⁹ genügen.

Nun bieten ja Palästramotive nicht unbedingt Anlaß für Darstellungen seelischer Beziehungen, — wenn sich auch oft die zuschauenden Paidotriben mit dem Beschauer der Schalen an der Schönheit der sich übenden Jünglinge offensichtlich freuen: ὁ παῖς καλός, — aber trotzdem findet dieses Erschließen des Gegenübers im anderen Menschen auch bei den Palästradarstellungen immer mehr seinen Niederschlag.

Speerwerfer

Da der Speer mit Hilfe eines Riemens, der ἀγκύλη geschleudert wurde, gehören auch einige vorbereitende Bewegungen neben den eigentlichen Wurfeschemata in diesen Abschnitt. Das Befestigen der ἀγκύλη erscheint zwischen den Augen oder Palmetten von Augenschalen: das Riemenende wurde anscheinend mit dem linken Fuß am Boden festgehalten, um die Windungen des Riemens am Speerschaft möglichst fest anzuziehen; der Athlet hält dabei gebückt den Speer in beiden Händen¹.

Schema A:

- a) Ferner wird oft dargestellt, wie der Speerwerfer den Speer am vorderen Ende hält, ihn schräg auf den Boden stützt und mit Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand in die lose hängende Schlaufe des Riemens faßt.
- b) Um diesen Griff noch straffer anzuspannen, wird der Speer dann in der Luft noch mit der linken Hand nach hinten gestoßen. Bei diesen beiden Haltungen schreitet der Speerwerfer mit dem linken Bein nach rechts aus, blickt aber zur rechten Hand zurück.

Schema B:

An diese zweite Bewegung schließt sich dann der Abwurf an, indem im Laufen angehalten wird, und der linke Arm sich streckt. Der Kopf bleibt meistens immer noch zur rechten Hand gekehrt und nicht nach der Wurfriechtung gedreht, da es für den Speerwurf im Pentathlon und meist auch in der Palästra nur auf die Weite des Wurfes ankam.

Schema C:

Daneben wird aber auch der Zielwurf dargestellt, wie er im Krieg und zur Jagd gebraucht wurde und schon auf Vasen der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts erscheint². Dabei wird der Speer ebenfalls mit der ἀγκύλη gefaßt und mit angezogenen Ellbogen waagrecht über der Schulter zum Wurf bereit gehalten. Dazu wird eine Art Anlauf mit großen, springenden Schritten ausgeführt, der rechte Arm mit dem Speer holt nach hinten aus und schleudert von da den Speer mit Schwung. Der Kopf blickt dabei stets in der Zielrichtung. Dieses Wurfeschema wird auf den rotfigurigen Darstellungen meist nach links gewendet im Profil gegeben.

530—520 **Speerwerfer:**

81.) Augenschale des Chelismalers in Paris, Cab. Méd. 335:
Hoppin 1,188/89; CVA III Ic Taf. 95,6/9 und 96,1/3;
Beazley ARV 79,1.

82.) Augenschale des Scheuleermalers in Rom, Vatikan 499:
Albizzati a. O. (S. 42,43) Taf. 69; Beazley ARV 96,4.

520—515 22.) Schale des Epiktet in Berlin 2262.

23.) Schale des Pheidippos in London, Brit. Mus. E 6.

83.) Schale des Nikosthenesmalers in Cambridge 1.27.
CVA III Ic Taf. 25,3 und 26,1; Gardiner, Athl. Abb. 145;
Beazley ARV 98,2.

84.) Schale des Oltos in Amsterdam 2229:
CVA III Ic Taf. 6,5; Beazley ARV 41,81.

2.) Schale des Oltos in Rom, Mus. Torlonia.

38.) Psykter des Oltos in New York 10.210.18.

515—510 85.) Schale des Euergidesmalers in London, Brit. Mus. 1920.6—13.1:
J. Hoppin, A Handbook of great blackfigured Vases (Paris 1924)
463; JHS 41,1951 Taf. 2; Beazley ARV 59,1.

3.) Schale des Euergidesmalers in Paris, Louvre G 15.

86.) Schale in der Art des Scheurleersmalers in München 2586:
Langlotz GV, Taf. 4,8; Beazley ARV 97,1.

87.) Schale des Bowdoinemalers in Würzburg 469:
E. Langlotz a. O. (S. 42,36) Taf. 138; Gardiner, Athl. Abb. 136;
Beazley ARV 95,6.

510—500 88.) Schale der Chelisgruppe in Paris, Louvre G 37:
Pottier, Taf. 91; Pfuhl MZ Abb. 353; Beazley ARV 80,4.

43.) Schale in der Art des Epeleiosmalers in Rom, Vatikan 504.

45.) Schale in der Art des Epeleiosmalers in Kopenhagen.

6.) Psykter des Phintias in Boston.

52.) Amphora des Phintias in Paris, Louvre G 42.

89.) Hydria des Euphronios in Dresden 295:
J. Hoppin a. O. (31,25) 73; Beazley ARV 17,11.

90.) Oinochoe in Goluchow:
Beazley VPol. Taf. 3,2; CVA III Ic Taf. 17,1;
Beazley ARV 12,2.

25.) Bauchamphora in London, Brit. Mus. E 256.

15.) Schale des Nikosthenesmalers in Tarquinia.

47.) Schale aus dem weiteren Umkreis des Nikosthenesmalers in
Brüssel.

91.) Schale in Berlin 2268:

G. von Lücken, a. O. (S. 31,27) Taf. 77/79,1; Beazley ARV 113,2.

500—490 Töpfe:

60.) Spitzamphora des Kleophradesmalers in München.

92.) Stangenkrater des Myson in Florenz 3981:

CVA III Ic Taf. 38,2 und 40,3/4; Beazley ARV 169,11.

56.) Stangenkrater des Myson in Rom, Villa Giulia 984.

58.) Stangenkrater des Chairipposmalers in Florenz.

62.) Kelchkrater des Kleophradesmalers in Tarquinia.

63.) Kelchkrater des Troilosmalers in Kopenhagen.

93.) Amphora des Eucharidesmalers in Brüssel A 721:

FR Taf. 162,2; CVA III Ic Taf. 14; Beazley ARV 153,5.

490—480 Töpfe:

94.) Amphora des Harrowmalers in Paris, Louvre G 215:

CVA III Ic Taf. 40,11/12; Beazley ARV 178,14.

94a.) Halsamphora des Kleophradesmalers in Leningrad 609:

Beazley, Kleophr. Taf. 21; ders. ARV 122,16.

95.) Volutenkrater des Syriskosmalers in Athen, Acr. 758:

B. Graef, E. Langlotz, Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen (Berlin 1909 ff.) Taf. 63; Beazley ARV 195,4.

500—490 Schalen:

96.) Schale des Panaitiosmalers in Berlin 3139:

Hartwig, Taf. 46; Gardiner GAS 350 Abb. 101; Beazley ARV 213,7.

97.) Schale des Colmarmalers in New York 16.174.41:

Richter-Hall, Taf. 35; Beazley ARV 229,40.

98.) Schale des Colmarmalers in München 2667:

Gardiner GAS 349 Abb. 100; ders. Athl. Abb. 142; Beazley ARV 228,21.

490—480 Schalen:

10.) Schale des Antiphonmalers in Oxford.

11.) Schale des späten Panaitiosmalers in München.

30.) Schale des Onesimos in Rom, Mus Torlonia.

99.) Schale des Malers der Pariser Gigantomachie (verloren):

Jüthner, Ant. Turn. 41 Abb. 36 b und 48 Abb. 43; Gardiner, Athl. Abb. 147; Beazley ARV 275,29.

Die lange Liste der Speerwerfer zeigt, daß diese Kampfsportart die Maler bei ihrem Bemühen die Einzelfigur zu verstehen nicht weniger als der Diskuswurf gefesselt hat. Die Reihe beginnt schon früher als die der Diskuswerfer mit einer Gestalt (Nr. 81), die noch den unfesten Bau der ältesten Andokidesamphora hat, wenn auch die nicht sehr qualitätvolle Schale des Chelios faktisch etwas später sein wird, vielleicht schon gleichzeitig der Berliner Amphora des Andokidesmalers. Der feste Bau, die entschiedenen Richtungen dieses Werkes kehren noch auf der Epiktetschale in Berlin (Nr. 22) wieder, wenn sie auch gerade beim Speerwerfer ein neues, kühnes Ausgreifen zeigt, das man erst in der dritten Gruppe des Andokidesmalers³ findet.

Im folgenden Jahrzehnt lassen sich zwei Gruppen unterscheiden, deren eine (Nr. 23, 83, 84, 2, 38) die Art der Epiktetschale weiterbildet, während die andere (Nr. 85, 3, 43, 45) die freiere, fließende Bewegung und den farbigen Reichtum der spätesten Andokidesamphoren⁴ und der Epiktetschale in London⁵ teilt.

Dabei erscheinen die jüngsten Werke der einen Gruppe, wie der Oltospsykter (Nr. 38), schon der zweiten Gruppe gleichzeitig, denn an jene schließt sich die Kunst des Euphronios und des Berliner Kelchkraters an, welche die Haltung der Leagroszeit begründen. Wie sehr der Oltospsykter an der bewegten Haltung der zweiten Gruppe teilnimmt, sieht man deutlich bei einem Vergleich mit der Epiktetschale in Berlin (Nr. 22). Hier wechseln Flötenbläser in ungegürtem Chiton und bewegte Athleten ohne durchlaufende Bewegung des Frieses. Den beiden fast identischen, nach rechts gewendeten Flötenspielern steht jedesmal ein Athlet nach links gegenüber, der Speerwerfer stark bewegt, der Diskobol erst zum Wurf antretend, und von diesen parallel gebauten Paaren wendet sich rechts der Faustkämpfer weg nach der Henkelpalmette hin. Die einzelnen Bildelemente sind also additiv gereiht. Die Gestalten zeigen knappe und wenig differenzierte Umrisse, ganz schlichte Faltsysteme und kaum etwas Innenzeichnung, dafür haben sie eine unmittelbare Frische und Charis, neben der der Oltospsykter fast schwerfällig wirkt. Das Streben nach sauberer Figurentrennung und die Festigkeit des Standes ähneln dem Palästrabild des Andokidesmalers, bei einer feineren Zierlichkeit des Volumens, welche für Epiktet bezeichnend ist.

Ein ähnlicher Speerwerfer findet sich auf der Schale des Nikosthenesmalers in Cambridge (Nr. 83). Man kann schwanken, ob er vor oder nach dem des Epiktet anzusetzen ist, während die Akontisten der Oltoschalen (Nr. 84, 2) offensichtlich von solchen des Epiktet abhängig sind und die Bewegung zu größerer Flüssigkeit weiterbilden. Zeitlich sehr nahe steht die in der Art des Bildaufbaues verwandte Schale des Pheidippos im Britischen Museum (Nr. 23), die einzige dieses Malers, die ein mehrfiguriges Außenbild trägt. Hier sind vier Athleten beieinander, ohne Gliederung durch dazwischengestellte, bekleidete Figuren, je zwei sind einander zugewendet. Der Speerwerfer blickt zwar von dem ihm gegenüberstehenden weg, schreitet aber auf ihn zu. Zwischen beiden Gruppen steht ein Stuhl mit einem zusammengelegten Mantel darauf. Das lockere Nebeneinander der Figuren ist in den Umrißlinien nicht so lebendig und ausdrucksvoll wie bei Epiktet, dafür zeigt sich in dem dickbäuchigen Faustkämpfer eine drastische Komik, die man auch bei den übrigen Werken des Pheidippos findet.

Diesen Beispielen gegenüber zeigt die Komposition des Oltospsykters in New York (Nr. 38) einen weiteren Schritt, da auf ihm außer der Hauptgruppe auch alle übrigen Figuren in einem einheitlichen Aufbau miteinbezogen sind, wie wir oben gesehen haben.

Der Psykter des Phintias in Boston (Nr. 6) stellt eine Fortsetzung dieser Entwicklung dar. Eine Hauptgruppe, ähnlich wie die des Oltospsykters und noch in verstärktem Maße die Gefäßform betonend, bildet das Ringerpaar⁶, von welchem aus, allerdings ohne symmetrischen Verlauf wie bei Oltos, der Fries nach rechts hin um das Gefäß läuft. Zwischen ruhig stehenden Paidotriben folgen drei Gruppen von zwei Speerwerfern, die analog zur Ringergruppe abwechslungsreiche Bewegungsmotive zeigen. Zu dem farbigen Wechsel tritt als neuer Zug eine Körperlichkeit sowohl der Einzelfigur als auch der Gruppen hinzu. Am deutlichsten zeigt sich die neue Körperlichkeit beim Ringerpaar, aber auch bei den Speerwerferpaaren ist immer der eine im Profil und der andre von vorne oder hinten gesehen, so daß ihre Körperachsen im Winkel aufeinander stoßen. Dadurch erhalten die Gruppen eine gewisse Tiefenwirkung. Phintias entwickelt in diesem Frühwerk die Grundanlage des Oltospsykters weiter und bereichert sie, indem er mehrere Gestalten von feingliedriger Beweglichkeit hinzufügt. Gegenüber dem älteren Werk ist

die Wirkung der großen und klaren Umriss und der ausgewogene Bewegungsablauf rings um das Gefäß aufgeben, dafür wirkt bei Phintias der Fries durch seine dichte Flächenfüllung als gleichmäßig umlaufendes, farbiges Band.

Ganz sich selbst findet Phintias aber erst auf der Amphora im Louvre (Nr. 52), einem Meisterwerk der Leagroszeit. Die Figurenzahl wird auf einige, isolierte Gestalten beschränkt. Dabei geht die farbige Flächengliederung mit bewegten Umrissen und reicher Innenzeichnung nicht verloren, aber sie dient der neuen Mächtigkeit der beim Speerwerfer besonders schön gegliederten Figur. Wenn man den Speerwerfer des Oltoopsykters vergleicht, dann überrascht, was durch die frontale Anlage und die Klärung von Gelenk und Muskel, besonders der schrägen Bauchmuskeln gewonnen worden ist. Der nächste Schritt des künstlerischen Reifens wird die Aufgabe der archaischen Fügung sein als Folgerung aus dem neuen Bemühen um den Aufbau. Verloren geht damit die anmutige Unbeschwertheit des Olto. Der neuen Haltung folgen die Hydria des Euphronios in Dresden (Nr. 89) und die Bauchamphora im Britischen Museum (Nr. 25).

Auch die Oinochoe des Goluchowmalers in der Sammlung Goluchow (Nr. 90) kann erst in diese Zeit gehören, wie wir schon beim Diskuswerfer der anderen Oinochoe dieses Malers sahen (s. S. 93 f.), mit der diese hier ein Paar bildet. Wenn er auch in der Anatomie des Speerwerfers unbeholfener bleibt als die großen Meister der Leagroszeit, verraten doch Artikulation und Volumen, daß er ihr Zeitgenosse ist.

Das Aufgeben der archaischen Festigkeit, das bei den Ringern zu so kühnen Gruppen, bei den Faustkämpfern und Diskuswerfern zu so eigenartiger Konzentration auf sich selbst geführt hatte, bedeutet für das Bewegungsbild eine ungeahnte Befreiung, wie man es bei den Speerwerfern der Schale in Berlin 2268 (Nr. 91) und denen des Colmarmalers in München (Nr. 98) und des Panaitiosmalers in Berlin (Nr. 96) sieht. Zum erstenmal wird nun Bewegung nicht als archaischer Zustand sondern als funktioneller Vorgang geschildert, bei unserem Motiv am besten auf der Schale des Colmarmalers, neben der das herrliche Werk des Phintias hölzern erscheint. Zwar ist das Funktionieren des Muskelspiels noch nicht wirklich verstanden, aber es geht nun ein einheitlicher Bewegungsstrom

durch die Gestalten, dem perspektivische Verkürzungen den Weg frei machen. Es ist für die Labilität der Gestalten dieser Zeit bezeichnend, daß auf diesen Schalen sich jeweils Speerwerfer finden, die mit bereitgehaltenem Speer in großen Schritten über die Fläche eilen.

Weniger frei bewegt, labiler im Aufbau sind die Akontisten einiger Topfmaler, die ihre großen Figuren ohne Rahmen in eine rhythmische Beziehung zum Gefäßkörper setzen, so auf den Stangenkrateren des Chairippos und Myson (Nr. 92, 56, 58).

Kraftvoll und neue Wegeweisend heben sich die Werke des Kleophradesmalers heraus. Auf der Rückseite des Kelchkraters mit jenem kühnen Diskobolen (Nr. 62) schießt sich ein Akontist zum Wurf an. Dabei ist das Standbein kraftvoll betont und die Senkrechte des Paidotriben hilft auf dem neuen Weg zu innerer Festigkeit der Gestalt. Der Troilosmaler übernimmt dies mit geringerem Können auf dem Kelchkrater in Kopenhagen (Nr. 63).

Die Freude an den neuen Möglichkeiten spricht auch aus den originellen Motiven der Akontisten auf der Münchner Amphora des Kleophradesmalers (Nr. 60). Die reifere Anatomie und Perspektive läßt bei ihm das Stehen und sich Tragen der Figur mehr zum Problem werden als bei den zuerst genannten Schalenmalern; das Problem des Kontrapostes wird schon gestellt, das dann die Künstler des zweiten Jahrzehntes erfüllt.

Für sich steht die Amphora des Eucharidesmalers in Brüssel (Nr. 93). Auf der Schulterzone jeder Seite ist zwischen Ornamentstreifen und Henkelpalmetten ein Speerwerfer dargestellt, der eine im Zielwurfschema C nach links laufend, der andere im Weitwurfschema B nach rechts gewendet. Die beiden Speerwerfer, die wohl in bewußter Gegenüberstellung der zwei Wurfarten ohne Rahmen auf dies Gefäß gesetzt sind, erinnern zuerst an andere, ungerahmte Figuren nach 500, zeigen aber mit diesem verglichen eine ganz andere Energie, die schon von der um 490 errungenen, neuen, inneren Festigkeit her stammt. Buschor hat das ungewöhnliche Gefäß deshalb wohl mit Recht nach 490 datiert⁷. Daß es dem Maler mehr um den Zauber der bewegten Erscheinung als um den neuen Kontrapost ging, sieht man auch am übrigen, außergewöhnlich reichen Schmuck der Amphora. Zwei Palmettenbänder und ein Mäanderstreifen mit Kreuzplatten legen sich um den Bauch des Gefäßes.

Auf dem Hals sitzt auf jeder Seite ein großes Palmettengeschlinge, wie es auch von den Henkeln aus über die Schulterpartie wuchert, so daß die Figuren durch diese üppige, pflanzliche Umrahmung völlig in die Fläche gebunden sind⁸.

In der Leichtigkeit der Bewegung läßt sich hier das erste nach 490 entstandene Innenbild des Panaitiosmalers auf der Schale in München (Nr. 11) anschließen. Dem Diskuswerfer ist in genialer Verwendung des Charakteristischen der Kampfart ein Akontist beige-sellt, so daß beide Figuren zusammen ein V bilden, den Kontrapost gemeinsam austragen, der jedem der beiden seine Spannkraft gibt. Auf der Außenseite derselben Schale links ein Athlet mit dem Speer in der Linken, der sich leicht vorbeugt und in der gesenkten Rechten die ἀγκύλη hält. Die Bewegung ist wohl so zu deuten, daß er sich bücken wird, um sie am Speer zu befestigen.

Im zweiten Jahrzehnt sind Speerwerfer seltener als im ersten, weil sie für die neue Aufgabe des kontrapostischen Baus sich weniger eignen. Aber der Kleophradesmaler erntet doch die Frucht seiner Bemühungen in den Bildern von Akontisten auf der Halsamphora in Leningrad (Nr. 94a). Auf der einen Seite des Gefäßes sind zwei Speerwerfer nach Beazley⁹ kelchförmig nebeneinander gestellt, was aus der getrennten Abbildung¹⁰ nicht recht ersichtlich wird.

Zu einem stillen Daseinsbilde münzt der Syriskosmaler dieses neue Können aus auf dem als Weihgeschenk an Athena gearbeiteten Volutenkrater in Athen (Nr. 95). In dem nur in Scherben erhaltenen Fries von Palästriten vom Hals des Gefäßes kommt auch das Motiv eines Speerwerfers im Schema B vor. Die Figuren sind locker nebeneinander gestellt. Wenig bewegte Jünglinge mit gleichartigen Standmotiven wechseln ab mit Männern, die auf ihre Stöcke gestützt zuschauen; daß es keine Paidotriben, sondern Bürger sind, deutet der Knotenstock und das Fehlen der Gerte an. Wir haben in ihnen die Liebhaber der Jünglinge zu sehen und finden also auch in dieser Darstellung Andeutungen innerer Beziehungen der Figuren zueinander¹¹. An der isolierten Stellung der Gestalten sieht man, daß der Aufbau jeder einzelnen deutlich gezeigt werden soll. Für das Bemühen um kontrapostischen Bau spricht auch, daß der Speerwerfer nicht mehr im Anlauf dargestellt ist, wie z. B. auf den Schalen des Panaitios- und Colmarmalers (Nr. 96—98), sondern den Speer aus dem Stand heraus wirft¹².

Springer

Die einzelnen Phasen des Schwunges der Sprunggewichte kommen mit geringerer Abwechslung als beim Diskusschwung, aber sehr häufig auf Vasenbildern vor.

Schema A:

Oft werden die Haltere im Anlauf ein wenig nach vorne geschwungen, oder

Schema B:

der Springer hat sie etwa in Schulter- oder Kopfhöhe emporgeschwungen, er hat im Laufe angehalten, das Gewicht lastet auf dem rechten Bein, das linke ist leicht vorgesetzt. Diese Haltung entspricht dem Schema des hochgeschwungenen Diskus A,b und kommt auch in bewußter Gegenüberstellung dazu vor.

Schema C:

Der darauffolgende Schwung nach unten und hinten, vor dem erneuten Vorwärtsschwingen, wobei dann zugleich gesprungen wird, ist dagegen auf den Vasen nicht mit Sicherheit zu kennen. Die dafür in Frage kommenden Beispiele zeigen fast immer Gestalten, die sich dabei sehr tief und weit nach vorne bücken, was einen nachfolgenden Sprung auszuschließen scheint. Jüthner¹ schließt deshalb auf ‚Hantelturnen‘, während Gardiner² eher an Vorübungen einzelner Bewegungen zum Sprung denkt: „We cannot doubt that the various movements were taught as a sort of drill.“ Dafür kann auch die Tatsache sprechen, daß dieser Tiefschwung meist paarweise, und zwar in symmetrischer Anordnung der Athleten, ausgeführt erscheint³.

Manchmal halten auch laufende Gestalten Sprunggewichte in den Händen und zwar in der Weise, daß auf der Seite des ausschreitenden Beines auch der Arm nach vorn schwingt, der andre ebenso parallel zur Beinstellung nach hinten geschwungen wird. Diese Bewegung steht wohl nicht in direktem Zusammenhang mit dem Schwingen zum Sprung, das mit beiden Händen in gleicher Richtung gleichzeitig ausgeführt werden muß⁴. Es kann sein, daß solchen in dieser Weise bewegten Gestalten, wie wir sie sehr häufig auf Schaleninnenbildern antreffen, Haltere beigegeben sind, um auch das Springen als palästrische Übung anzudeuten, ohne daß es

selbst dargestellt wurde. Deshalb kommt wohl auch der auf Schalenaußenbildern häufige, aus dem Bild laufende Palästrit vor, der in der einen Hand das Sprunggewicht vor sich hält, die andere Hand mit dem anderen Gewicht nach hinten ausstreckt und gleichzeitig den Kopf auch zur Bildmitte wendet. Durch diese Rückwendung wird die Darstellung gegen den Rand hin abgeschlossen.

530—520 Springer:

- 100.) Augenschale des Scheurleermalers in Amsterdam 997:
CVA III Ic Taf. 1,1/3; Beazley ARV 96,1.
- 101.) Schale des Winchestermalers in Dresden 297:
Br. Schröder, Der Sport im Altertum (Berlin 1927) 113;
Beazley ARV 106,2.
- 34.) Augenschale in Palermo V 652:

520—510 83.) Schale des Nikosthenesmalers in Cambridge:

- 102.) Schale des Oltos in Heidelberg 3:
W. Kraiker, Die rotfigurigen attischen Vasen in Heidelberg
(Berlin 1931) Taf. 2; Beazley ARV 41,82.
 - 103.) Schale des Oltos:
Gardiner GAS Abb. 68; Beazley ARV 40,67.
 - 38.) Psykter des Oltos in New York.
 - 104.) Schale in Florenz PD 57:
Notizie degli Scavi 1926 370; Beazley ARV 70, .
 - 105.) Schale des Saltingmalers in Braunschweig 526:
CVA III Ic Taf. 15,3; Beazley ARV 89,4.
 - 45.) Schale in der Art des Epeleiosmalers in Kopenhagen.
 - 106.) Schale in der Art des Epeleiosmalers in Paris, Cab. Méd. 511:
A. De Ridder, Catalogue des Vases peints de la Bibliothèque
Nationale (Paris 1902) 384/85, Taf. 21; Beazley ARV 109,5.
 - 107.) Schale des Schrödermalers in Heidelberg 10:
W. Kraiker, a. O. (Nr. 102) Taf. 2; Beazley ARV 107,2.
- 510—500 108.) Schale in der Art der Epeleiosmalers in Braunschweig:
CVA III Ic Taf. 14,2/6; Beazley ARV 110,28.
- 91.) Schale in Berlin 2268:
 - 109.) Schale des Colmarmalers in Rom, Villa Giulia 16337:
CVA III Ic Taf. 29; Beazley ARV 227,10.
 - 110.) Schale des Colmarmalers in New York 10.105.9:
Richter-Hall, Taf. 36/37; Beazley ARV 227,8.
 - 15.) Schale des Nikosthenesmalers in Tarquinia.
 - 46.) Schale des Malers von Berlin 2268 in New York.

500—490 111.) Teller des Malers der Akropolisteller in Athen, Acr. 4:
B. Graef - E. Langlotz, a. O. (S. 64,95) Taf. 2; Beazley
ARV 113,2.

112.) Henkelnapf des Malers von Berlin 2268 in Berlin 2319:
Blümel, SportH. 35 Nr. 118; Beazley ARV 115,47.

56.) Stangenkrater des Myson in Rom, Villa Giulia.

57.) Stangenkrater des Myson in Rom, Villa Giulia.

64.) Schale des Panaitiosmalers in Boston 01.8020.

33.) Schale des Duris in Berlin 2293.

113.) Schale des Antiphonmalers in Compiègne 1103:
CVA III Ic Taf. 14,4 u. 8; Beazley ARV 230,11.

114.) Schale in Cambridge 29.24:
CVA III Ic Taf. 25,4 u. 26,2; Beazley ARV 105,4.

490—480 Töpfe:

115.) Stamnos des Syleusmalers in Paris, Louvre G 182 bis:
Pottier, Taf. 127; CVA III Ic Taf. 15,3 u. 6; Beazley
ARV 166,25.

116.) Stangenkrater des Harrowmalers, früher in London:
Jüthner, Ant. Turn. 9 Abb. 10; Beazley ARV 179,38.

117.) Pelike des Argosmalers in Paris, Louvre G 236:
CVA III Ic Taf. 49,2 u. 4/6; Beazley ARV 177,9.

118.) Untersatz des Antiphonmalers in Berlin 2325:
Langlotz GV, Taf. 23/4; Blümel, SportH. 82 Nr. 103; Beazley
ARV 230,1.

119.) Skyphos des Brygosmalers in Boston 10.176:
AJA 19, 1915, 130 ff. Taf. 7/8; Pfuhl MZ Abbb. 425, Beazley
ARV 253,131.

120.) Amphora des Syleusmalers in Würzburg 509:
Langlotz a. O. (S. 42,36) Taf. 177/78; Beazley ARV 165,4.

Schalen:

121.) Teller des Malers der Akropolisteller in Athen, Acr. 22:
B. Graef - E. Langlotz, a. O. (S. 115,95.) Taf. 2; Beazley
ARV 112,1.

11.) Schale des späten Panaitiosmalers in München.

122.) Schale des Brygosmalers in Kopenhagen, Thorwaldsen Mus. 112:
Gardiner GAS 475 Abb. 175; ders. Athl. Abb. 45; Beazley
ARV 249,49.

21.) Schale des Antiphonmalers in Dresden 304.

123.) Schale der Antiphongruppe in New York 06.1133:
Richter-Hall, Taf. 66,63; Beazley ARV 235,37.

- 77.) Schale in der Art des Antiphonmalers in Paris, Louvre G 132.
124.) Schale des Malers der Pariser Gigantomachie in Bologna 364:
Jüthner, Ant. Turn. 17 Abb. 16; CVA III Ic Taf. 6; Beazley
ARV 276,43.

So schwierig es ist, den Sprung selbst wiederzugeben — nur der feurige Panaitiosmaler wagt in den stürmischen Jahren nach 500 die Darstellung eines Springers im Flug — so sehr hat doch das Freie der Bewegung des Springens die Maler gereizt. Die Bilder von Springern werden nicht in bestimmten Zeiten seltener, wie die anderer Kampfsarten, sondern sie werden immer zahlreicher und mannigfaltiger in den Abwandlungen; wir beobachten ein gleichmäßiges Aufblühen wie bei keiner anderen unserer Typenreihen.

Die Augenschalen beschränken sich noch auf einzelne Athleten zwischen den Augen, die sich nach ihren Sprunggewichten bücken, wie denn auch sonst die Figuren zwischen den Augen sich häufig bücken oder niederkauern⁵, sie dürften alle vor der bei der Epiktetschale in Berlin (Nr. 22) beobachteten Befestigung entstanden sein, von der nur die Schale in Palermo (Nr. 34) etwas spüren läßt. Im vorletzten Jahrzehnt des 6. Jahrhunderts erscheinen auf Innenbildern von Schalen sehr viele anlaufenden Springer, welches Motiv sich dem Schalenrund so gut einpaßt. Entweder erscheint der Springer sich vorneigend oder bückend im Profil, so daß die Beugung des Körpers, manchmal durch einen übertrieben hervortretenden Buckel verstärkt, dem runden Bildrand folgt, wie bei Epiktetschalen⁶. Oder die Gestalt ist mehr aufgerichtet, z. B. die Haltere nach vorne schwingend und im Profil nach einer Seite schreitend, so daß durch die Figur eine senkrechte Bildachse betont wird, die sich gegen das Kreisen des Bildrundes stemmt und durch die Schrittstellung mit dem Rand verstrebt ist, wozu ebenfalls Epiktet-Innenbilder verglichen werden können⁷, der solche einfachen Rundbildlösungen auch später bis Ende des Jahrhunderts noch verwendet hat⁸. Die dritte Lösung ist auch bei Epiktet vorgebildet, vgl. die Schale in Berlin⁹, wo die Figur swastika-artig ins Rund gebreitet davonläuft. Bei Springern wird dann der eine Halter nach vorne, der andre zurückgeschwungen, so daß das Motiv nicht zum Sprung selbst gehören kann¹⁰.

Olto ist der einzige, der auf seinem Psykter in New York (Nr. 38) auch dem Springer etwas von der Monumentalität gegeben hat,

die dann im letzten Jahrzehnt herrscht. Aber auch in diesem ver-raten gerade die Springerbilder noch wenig von den neuen Möglich-keiten. Selten sind Außenbilder von Schalen wie die in Braunschweig (Nr. 105), die mehr von der neuen Kraft des Baues spüren lassen als die Innenbilder. Erst nach 500 kommt die große Zeit der Springer. Die neue innere Straffung der Gestalt bewirkt eine Labilität, die solchen leichten, transitorischen Bewegungen angemessen ist. Aus unsichern und weniger originellen Gestalten des Myson und anderer hebt sich der leichte Wirbel des Tellers von der Akropolis (Nr. 111) heraus, dem die zügige, perspektivische Körperbildung die neue Einheit und damit den Schwung der Bewegung verleiht, vor allem aber auch der durch die Luft fliegende Springer des Panaitiosmalers auf der Schale in Boston (Nr. 64).

Um 490 gewinnen auch die Springer die neue feste Vertikale des Baues. Beim zweiten Teller von der Akropolis (Nr. 121) wird wohl das fragmentarisch erhaltene linke Bein, um das Arme und rechtes Bein gleichsam balancieren, noch durch die Senkrechte der Gewandfalten der zweiten Bildschicht betont worden sein. Auf der Schale des Panaitiosmalers in München (Nr. 11) ist die neue innere Festigkeit bei jeder Gestalt zu sehen. Der auf den Speer gestützte Jüngling der einen Seite, der mit Speeren in den Händen hinzukommende der anderen Seite, wie auch der auf seinen Stock lehrende bärtige Zuschauer sind Beispiele dafür. Aus diesem Bestreben, die einzelnen Figuren aufzubauen, ergibt sich ihre Isolierung, auf die wir schon beim Ringerpaar hingewiesen haben¹¹. Mit der Beruhigung geht ein Achten auf innere Beziehungen unter den Gestalten zusammen¹². Der auf seinen Stock gestützte Zuschauer dreht sich nach dem von rechts herzutretenden Jüngling um. Zwischen ihnen hängt an der Wand eine Diskustasche, auf der *παλός* steht, während von dem Mann ausgehend ein bestätigendes *ναίχι* darunter steht¹³. In diesem Fall wird man also die Beischrift auf die dargestellten Figuren beziehen dürfen.

Der Brygos- und der Antiphonmaler scheinen Haltere in den Händen der Jünglinge zu bevorzugen, um ihr inneres Gewicht und den Kontrapost zu verdeutlichen. Dabei geht der Antiphonmaler noch über den Brygosmaler hinaus. Die Knaben auf seinem Untersatz (Nr. 118) erinnern schon an den Epheben des Kritios. Für die Brygosschale in Kopenhagen (Nr. 122) ist es bezeichnend, daß

Hartwig sie in seinen ‚Meisterschalen‘¹⁴ unter den ‚erotischen Darstellungen‘ aufführt. Unter den verschiedenen Gestalten der Außenbilder, die wohl im Ankleideraum einer Palästra gedacht sind, steht ein Jüngling mit Halteren in den gesenkten Händen ruhig dabei, zwischen bärtigen Liebhabern. Wenn nun die Einordnung Hartwigs auch sehr subjektiv ist, so wäre es ebenso einseitig, darin das erotische Element gar nicht zu sehen, wie dies Gardiner¹⁵ anscheinend tut. Wir haben oben bei der Besprechung der Schaleninnenbilder darauf hingewiesen, wie gegen 490 mit der Erlangung einer gewissen Festigkeit im Aufbau der einzelnen Gestalt nun auch ihre Beziehungen zu anderen Menschen ihren Ausdruck zu finden beginnen. Zu diesem — man könnte sagen dialogischen Verhalten gehört es nun auch, daß erotische Motive in den Palästradarstellungen häufiger werden, während umgekehrt das sachlich-inhaltliche Interesse abnimmt¹⁶. Zur Seltenheit der palästrischen Darstellungen beim Brygosmaler wäre vielleicht zu sagen, daß dieser leidenschaftliche Maler andere Themen bevorzugte, weil ihm an den seelischen Spannungen seiner Bilder soviel gelegen war, und die Palästra dafür kein ergiebiges Feld war. Bilder wie der singende Dionysos auf der Schale im Louvre¹⁷ oder die Liebesverfolgungen des Zeus auf dem Bostoner Kantharos¹⁸ oder die ‚Satyrspielszene‘ mit der von Satyrn angegriffenen Hera in London¹⁹ sind Beispiele aus verschiedenen Phasen für seine Intensität des seelischen Gehaltes und der inneren Spannung.

Wenn vom Erzgießereimaler, der doch deutlich vom Brygosmaler abhängig ist, mehrere Palästrabilder erhalten sind, so braucht man deshalb nicht unbedingt verlorene Vorbilder des Brygosmalers vorauszusetzen²⁰, denn der Temperamentsunterschied der Maler wird sich eben auch in der verschiedenen Bevorzugung von Themengattungen geäußert haben. Für das verschiedene Temperament der beiden Maler ist die Bemerkung von Beazley beim Vergleich zweier Mundschenken bezeichnend²¹: „The Brygan boy is made like us out of flesh and air; the other is a most captivating marionette.“

Läufer

Das Laufen ist auf rotfigurigen Palästraszenen nur selten als Übung zu erkennen. Es wurde nicht in der Palästra geübt und in der Darstellung gewinnt es erst als Wettlaufen Interesse, wenn mehrere Läufer zugleich gezeigt werden, und das agonistische Element betont ist. So sind Läufer auf zahlreichen panathenäischen Preisamphoren zu finden¹. Die anderen Sportarten wie Boxen und Ringen, aber auch Diskus- und Speerwerfen und Springen bieten als Handlungen an sich schon reizvolle Züge und dem Künstler vielerlei Möglichkeiten, so daß sie auf den hier behandelten Bildern vorherrschen, auf denen das agonistische Element in den Hintergrund und die palästrische Verwendung in den Vordergrund tritt.

Immerhin finden wir einige Beispiele für Läufermotive, z. B. bei Pheidippos:

- 125.) Augenschale in New York, Gallatin:
AM 55, 1930, Beil. 54,3; Beazley ARV 54,6.
zwischen den Augen ein mit großen Schritten nach rechts laufender Athlet.
- 126.) Augenschale in Heidelberg 15:
W. Kraiker a. O. (S. 71,102) Taf. 2,15; Beazley ARV 55,9.
zwischen den Augen ein startender Läufer nach rechts.
- 23.) Schale in London, Brit. Mus. E 6.
in dem mehrfigurigen Außenbild links ein startender Läufer, ähnlich dem vorherigen.

Die beiden startenden Läufer des Pheidippos gehören deutlich zu den athletischen Motiven; sie scheinen aber in der Vasenmalerei nicht als Typus aufgenommen worden zu sein, denn unter den hier zusammengestellten Palästrabildern kommt kein ähnliches Motiv mehr vor². Der Läufer der Sammlung Gallatin (Nr. 125) weist sich eigentlich nur durch seine Nacktheit als Athlet aus. Auch bei den übrigen Figuren stellt Pheidippos hie und da Palästriten dar, ohne sie in typischen Situationen zu zeigen, so die beiden Männer auf Augenschalen in Leipzig und München³, die auch nur ganz allgemein als Athleten zu bezeichnen sind. Der Boxer in München (Nr. 24) zeigt ein Motiv, das nichts mit seiner Kampfarm zu tun hat.

Auf einigen anderen Bildern kann man zwischen den übrigen Palästriten Läufer erkennen, wenn es sich um betonte und ausgesprochene Läuferhaltungen handelt, (vgl. die unten angeführten Beispiele) während man gelegentlich laufende Gestalten ohne weitere Attribute wohl nicht so eng als Läufer deuten muß, sondern mit anderen untypischen Motiven zu den Füllfiguren rechnen darf⁴.

z. B.

53.) Hydria in München.

15.) Schale des Nikosthenesmalers in Tarquinia.

21.) Schale des Antiphonmalers in Dresden.

76.) Schale in der Art des Antiphonmalers in Paris, Louvre.

Zusammenfassung

Beim Überblick über unsere Längsschnitte durch die früh-rotfigurigen Palästrabilder wollen wir noch einige schon hie und da erwähnte Querverbindungen zwischen diesen Schnitten betonen, indem wir versuchen, gemeinsame und charakteristische Züge der einzelnen zeitlichen Schichten hervorzuheben.

Bei den frühesten rotfigurigen Palästradarstellungen des Andokidesmalers und des Epiktet ergibt sich als Gemeinsames ein Bestreben, einzelne Figuren oder Gruppen deutlich voneinander abzugrenzen und durch Körperachsen und Bewegungsrichtungen die Bildfläche mit einer fest gebauten und klar ausgewogenen Darstellung zu gliedern¹.

Auf diese Klärung folgt eine größere Freiheit und Flüssigkeit der Bewegung und ein farbiger Reichtum der Komposition. Die Darstellungen werden auf verschiedene Weise bereichert. Bei einigen unbedeutenderen Schalenmalern vollzieht sich die Auflockerung mehr nur äußerlich in einer größeren Bewegtheit der Bilder²; bei den bessern aber bietet die immer neu und fein variierte Spannung von Einzelform und Fläche einen unerschöpflichen Reiz.

Diese Mittel werden in der Leagroszeit der neuen Monumentalität der Gestalten, ihrer kraftvollen Artikulation dienstbar. Bei Euphronios, Euthymides und Phintias beginnt dabei eine Individualisierung der Gestalten, wobei die Figuren auch eine gewisse Tiefe bekommen, die allerdings die additive, archaische Flächenbindung der Darstellung noch nicht auflöst³.

Um die Jahrhundertwende sahen wir dann, wie der Beginn einer Eigengesetzlichkeit der Figuren das archaische Gefüge erschüttert und den Bildrahmen sprengt⁴. Als Ausdruck dieser Erschütterung kann man nach 500 eine Labilität und ein tastendes Ausbalancieren der Figuren feststellen. Diese haben aber ihre Eigengesetzlichkeit nicht verloren, sondern finden statt der archaisch additiven eine innere, organische, funktionelle Festigkeit. Der Festigkeit der Gesamtkomposition dienen betonte Bildachsen⁵. Damit zusammen geht eine zunehmende Beruhigung, anstelle der stürmisch eben erst entdeckten Bewegung. Das zweite Jahrzehnt beginnt diese beruhigten Gestalten kontrapostisch zu verstehen.

Dabei haben wir an verschiedenen Beispielen gesehen, daß für die Darstellung kontrapostisch bewegter Gestalten und für ihre Tektonisierung oft Motive gewählt wurden, die nicht eigentliche Aktion, wie Ringen, Boxen oder Werfen zeigen, sondern solche, die Handlungen vorbereiten oder mehr nebensächlich in die Palästra gehören. Man kann deshalb sagen, daß manchmal ein inhaltliches Leerwerden der Darstellungen zu beobachten ist⁶. Das Interesse ist weniger auf den Inhalt der Handlung als jeweils auf ihre Auswirkung in den Gestalten und auf die Art ihrer Darstellung gerichtet.

Da gegen 490 ein gewisses Maß von Autonomie der Gestalt erlangt war, erscheint es als natürliche Entwicklung, daß von der gewonnenen Basis des Einzelnen aus nun die Beziehungen zu seinem Gegenüber erforscht werden, und so hatten wir für diesen Zeitraum festgestellt, daß versucht wird, seelische Stimmungen Einzelner und die inneren Beziehungen der Gestalten zueinander in der Darstellung sichtbar zu machen⁷.

Die Entdeckung des Seelischen als eines Innern, das nicht nur im Glanz der bewegten Gestalt erscheint, bringt es mit sich, daß bei den palästrischen Bildern nun immer häufiger die Liebhaber der Jünglinge erscheinen, die ja natürlicher Weise auch in der Palästra anwesend waren, aber früher in den Darstellungen kaum eine betonte Rolle spielten⁸.

Diese Wendung nach innen hat es offenbar bewirkt, daß gerade zur Zeit der Bedrohung Griechenlands durch die Perser die Palästrabilder auf den Gefäßen seltener werden, in einer Zeit, von der man denken könnte, daß die „körperliche Ertüchtigung der Jugend“ eine Hauptrolle im Leben der attischen Bürger gespielt haben werde. Dieser Lauf der Entwicklung bei den Palästrabildern kann uns aber gerade zeigen, wie verkehrt und nützlich-nüchtern eine solche Überlegung wäre, denn es ist doch wohl vor allem eine tief menschliche Freude an der Schönheit gewesen, die diese Vasenbilder hat entstehen lassen, und damit erscheint es auch als sinnvoll, daß ein guter Teil der Datierung und Chronologie der Gefäße dieser Epoche sich auf der Zeitbestimmung der beigeschriebenen Lieblingsnamen gründet.

Anmerkungen*)

Ringerpaare: Seite 7 — 17.

- ¹ München 1459: JHS 25, 1905 Taf. 12; Gardiner, Athl. Abb. 164; Blümel, SportH. 120 Nr. 133; 540 — 530.
- ² K. Schefold, Kleisthenes, Mus. Helv. 3, 1946, 87 f.
- ³ FR 3,74.
- ⁴ FR Taf. 121.
- ⁵ FR Taf. 111; Beazley ARV 2,2.
- ⁶ z. B. Theseus- Antiope des Oltos (Oxford): Beazley, CVA 2, 105 ff.; Theseus-Korone des Euthymides (München): Pfuhl MZ Abb. 369. Tityos-Leto des Phintias (Louvre): Hoppin, Euthymides and His Fellows (Cambridge 1916) Taf. 31; ferner in der Plastik die Eretria-gruppe: Schefold, Griech. Plastik 1 Taf. 67; vgl. auch ders. Kleisthenes 67 Anm. 25.
- ⁷ Oxford CVA III H Taf. 7,3.
- ⁸ R. Norton AJA 11, 1896, 10 Abb. 7; CVA III Ic Taf. 1; Beazley ARV 2,7.
- ⁹ The flying mare bei Gardiner GAS 383 ff.; ders. Athl. 187 f.
- ¹⁰ Solchen Übertragungen sind bei Herakles- und Theseustaten nicht selten vgl. unten S. 40.
- ¹¹ Technau, Corolla Curtius Taf. 47; Buschor GV 136 Abb. 154.
- ¹² F. P. Johnson, Oltos and Euphronios, Art Bulletin 19, 1937, 557/8 Abb. 2/3.
- ¹³ z. B. W. Kraiker, Epiktet, JdI. 44, 1929 Abb. 15. 21. 31; Pfuhl MZ Abb. 326. 327. 324.
- ¹⁴ Pfuhl MZ Abb. 391.
- ¹⁵ Vgl. Philostrat Gymn. 14: Παλαισμάτων εἶδη ὅποσα ἐστίν, δηλώσει ὁ παιδοτρίβης καιρούς τε ὑποτιθέμενος καὶ ὀρμὰς καὶ μέτρα καὶ ὅπως ἂν τις ἢ φυλάττοιτο ἢ φυλαττόμενον κρατοίη, . . .
- ¹⁶ K. Schefold, Griech. Plast. 1 Taf. 75; vgl. auch J. Mosel, Studien zu den beiden reifarchaischen Reliefbasen vom Kerameikos, Diss (Rostock 1938).
- ¹⁷ Die Bedeutung des Stilwandels hat zuerst E. Buschor erkannt; vgl. K. Schefold, Orient. 146; ders. Griech. Plastik 1, 58 ff.
- ¹⁸ Dieselbe Entwicklung kann man in der Panaitiosgruppe auch an den beiden Schaleninnenbildern in London und Boston (Pfuhl MZ Abb. 413/14) ablesen. Das Ringerbild geht in der Spannung zum Rahmen noch über den Silen der Bostoner Schale hinaus.
- ¹⁹ Deshalb wird diese Erschütterung auch nicht lange gedauert haben, dem Westgiebel von Aigina ist sie noch fremd, im Ostgiebel ist sie schon überwunden, dazwischen zeigen die älteren Metopen am Schatzhaus der Athener noch die archaische Mächtigkeit der Leagroszeit, die jüngeren die beginnende Erschütterung, vgl. K. Schefold, Kleisthenes 91 f. Anhang IV.

*) Die in der Nummernfolge fehlenden Anmerkungen sind vor Drucklegung gestrichen.

- ²⁶ Von einem ähnlichen Paar scheint die schwarzfigurige Scherbe einer panathenäischen Amphora im Akropolismuseum zu stammen. (B. Graef-E. Langlotz, Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen (Berlin 1909 ff.) 1 Taf. 61 Nr. 1062). Hier handelt es sich aber um den Versuch, einen „bodyhold“ zu bekommen, was Gardiner (GAS 389/90) auch für die Ringer dieser Antiphonschale annimmt, Armhaltung und Gewichtsverteilung des weit vorgebeugten Ringers links sprechen aber eher für die oben angegebene Deutung.
- ²⁷ Vgl. z. B. K. Schefold, Griech. Plastik 1,56.
- ²⁸ z. B. Pfuhl MZ Abb. 411.
- ²⁹ Auf der sehr fragmentierten Schale des Antiphonmalers in Baltimore (hier Nr. 34), ist noch ein nach links gewendeter Ringer zu erkennen, der im Motiv dem linken Ringer dieser Panatiosschale sehr ähnlich ist.

Theseus-Kerkyon: Seite 18 — 22.

- ¹ Nach K. Schefolds Nachweis (Kleisthenes 65 f., 72 f.) ist das Epos am Hof der Alkmeoniden in Delphi entstanden. Herter hatte das Epos unter Verkenennung der Entstehungszeit und des Charakters des Theseuszyklus am Hof der Peisistratiden entstanden gedacht (Rhein. Mus. 88, 1939, 282 ff.).
- ² Buschor, FR 3, 118.
- ³ Schefold, Kleisthenes 76.
- ⁴ S. 13 f.
- ⁵ Kerkyon greift auf der Schale c) nach dem Fuß seines Gegners, vgl. auch die entsprechende Metope des sog. Theseions (Br. Sauer, Das sog. Theseion (Leipzig-Berlin 1899) Taf. 5 Nord 3); anders beim Kleophradesmaler auf f), wo er Theseus um den Hals und am Unterarm gepackt hat, dazu Beazley, Kleophr. 19 f.
- ⁶ Vgl. die Gegenüberstellung der beiden Bilder bei Gardiner, Athl. Abb. 166/67.
- ⁷ Vielleicht ergreift er damit nach dem linken Bein des Theseus.
- ⁸ Das Vorbild war nach Schefold, Kleisthenes 76 f., auch hier das kleisthenische Theseion.
- ⁹ Vgl. Karusos, Epitymbion Tsuntas 545 f.; Schefold, Orient. 145.
- ¹⁰ Vgl. deren Außenbilderfragmente, Beazley, Kleophr. Taf. 4.
- ¹¹ Beazley, Kleophr. 29,81.
- ¹² Pfuhl MZ Abb. 489; FR Taf. 166,2; Beazley ARV 341,1.
- ¹³ Pfuhl MZ § 563; Buschor FR 3,288.
- ¹⁶ Paus. 1,39,3: *Θησεὺς δὲ κατεπάλαιεν αὐτὸν σοφίᾳ τὸ πλέον. παλαιστικὴν γὰρ τέχνην εὗρε Θησεὺς πρῶτος καὶ πάλης κατέστη ὕστερον ἀπ' ἐκείνου διδασκαλία. Πρῶτερον δὲ ἐχρῶντο μεγέθει μόνον καὶ ῥώμῃ πρὸς τὰς πάλας.*
- ¹⁷ Wenn sich diese an der Palästra frohe Zeit Herakles als Athleten denkt, dann nicht als kunstvollen Ringer, wie Theseus, sondern als wilden Pankratiasten, vgl. S. 40.
- ¹⁸ z. B. Gardiner, Athl. Abb. 155.

Boxerpaare: Seite 23 — 30.

- ¹ Vgl. Gardiner JHS 26, 1906, 14.
- ² Vgl. AM 55, 1930 Beil. 53, 1. u. 2.
- ³ Pfuhl MZ Abb. 329 u. 327.
- ⁴ Vgl. auch die Skythesschale in Paris, Pfuhl MZ Abb. 338.
- ⁵ Beazley, VPol. Taf. 7, 1/2.
- ⁶ Beazley, a. O. 16.
- ⁷ Zu Einzelfiguren ohne gerahmtes Bildfeld auf Stangenkrateren vgl. auch Beazley JHS 28, 1908, 317.
- ⁸ Beazley, VPol. Taf. 4/6.
- ¹⁰ Vgl. die differenzierte Schulterblattpartie mit derjenigen des Satyrn.
- ¹¹ Beazley VA 92 Abb. 61.

Einzelne Faustkämpfer: Seite 31 — 37.

- ² z. B. AM 55, 1930, Beil. 53,1 u. 2.
- ³ Beazley ARV 120,2.
- ⁴ Beazley ARV 120,1.
- ⁵ Pfuhl MZ Abb. 377.
- ⁶ Pfuhl MZ Abb. 376.
- ⁸ Pfuhl MZ Abb. 364/65; Beazley ARV 24,1.
- ⁹ Vgl. Br. Snell, Die Entdeckung des Geistes (Hamburg 1946) 87 ff.
- ¹⁰ Beazley, VPol. 14 Anm. 1.
- ¹¹ Beazley a. O. Taf. 4/6.
- ¹³ Auch von hier führt ein Weg zur hohen Klassik, den H. Cahn in seinen „Münzen von Naxos“ Diss. (Basel 1944) 46 f. skizziert hat.
- ¹⁴ Jüthner, Ant. Turn. 67 f.
- ¹⁶ Gardiner, Athl. Abb. 174.
- ¹⁸ Vgl. die Schale desselben Malers in Dresden Nr. 21.

Pankration: Seite 38 — 40.

- ¹ JHS 26, 1906, 10 f.
- ² Pind. Nem. 2.3.5; Isthm. 5.6.7.8.
- ³ Dazu Gardiner zuletzt Athl. 212 ff.
- ⁵ Ein Fragment einer ähnlichen Darstellung ist offenbar von einer Schale des Panaitiosmalers erhalten: A. De Ridder, Catalogue des Vases peints de la Bibliothèque Nationale (Paris 1902) 384 Abb. 93; Beazley ARV 213,4.
- ⁸ Bakchylides 13,8 ff.
- ⁹ S. 10 Anm. 8.
- ¹⁰ Vgl. Gardiner GAS 447; Athl. 220.

- ¹¹ AZ 1861 Taf. 149/50, 1/2; Gardiner JHS 26, 1906 Taf. 5; ders. Athl. Abb. 149. 194. 201. 202.
- ¹² FR Taf. 92/93; Pfuhl MZ Abb. 125/126.
- ¹³ Deltion 10/11, 1926/28, 100/101 Abb. 6/7; CVA Athen, Nat. Mus. III Ic Taf. 5.
- ¹⁴ FR 2,174.
- ¹⁵ Vgl. z. B. das untergeschlagene Bein und die Armhaltung des Antaios und das Übereinander der beiden Köpfe.
- ¹⁶ Dafür spricht auch der ziemliche Unterschied dieser Gruppe zur Bildwelt der andern frühen Durisschalen, z. B. Pfuhl MZ Abb. 450 und 455. Zierliche Jüngling sind hier ganz parataktisch angeordnet und stehen in großem Gegensatz zu dieser verschlungenen Gruppe von monumentaler Wirkung. Daß das Bild aber zu den frühen Durisschalen gehört, zeigt nicht nur das Innenbild, das sich z. B. neben Pfuhl MZ Abb. 452 stellen läßt, sondern auch der Lieblingsname Athenodotos, der meist auf Protopanaitios- und frühen Panaitioswerken vorkommt, vgl. Beazley ARV 917, und somit etwa der Zeit von 505 — 495 angehören wird. Auch stilistisch zeigt die Gruppe die Merkmale der beginnenden Frühklassik: beide Kämpfer sind mehr aufgerichtet und um ihren Schwerpunkt labil ausbalanciert, so daß das Ringen als zeitlicher Vorgang eines Kräftespiels anschaulich wird, nicht nur als archaischer Zustand, als Aneinanderfügen mächtiger Leiber. Bezeichnenderweise stemmt auf dem jüngeren Gefäß Herakles das linke Bein auf und das des Antaios balanciert in der Luft.
Für die Annahme einer Anlehnung an monumentale Kunst scheint mir auch das Gegenstück der Herakles-Antaiosgruppe zu sprechen: Theseus, den Prokrustes erschlagend, eine Gruppe, bei der Duris von dem vermutlichen Theseuszyklus im kimonischen Theseion abhängig sein wird. Man darf also wohl annehmen, daß Duris sich auf den beiden Seiten der Schale, die dem Herakles deutlich den attischen Helden Theseus ἄλλος οὗτος Ἡρακλῆς gegenüberstellt, an große Vorbilder angelehnt hat, für die Herakles-Antaiosgruppe könnte man an den Giebel des kimonischen Theseions denken.

Diskuswerfer: Seite 41 — 61.

- ¹ Gardiner JHS 27, 1907, 1 ff.; ders. GAS 335 ff. und Athl. 166 ff.
- ² JHS a. O. 13 f.
- ³ Immerhin scheint es deutlich zu sein, daß einige der Vasenbilder mit Diskobolen (z. B. Nr. 64) eine richtige Drehung des ganzen Körpers beim Wurf darstellen, entgegen dem z. B. von Gardiner angenommenen Pendelschwung, vgl. dazu E. Buschor, Zum Diskuswerfer, Aquädukt, (München-Berlin 1938).
- ⁴ Vgl. Gardiner, Athl. Abb. 125 — 128.
- ⁶ Vgl. z. B. die Amphoren des Andokidesmalers im Louvre, Hoppin 1, 39, und in Orvieto (Corolla Curtius, Taf. 47).

- 7 Vgl. z. B. die Schale in London, Pfuhl MZ Abb. 323, und Kraiker JdI 44, 1929, 179.
- 9 z. B. Jünglinge mit Halteren, vgl. S. 70 f.
- 10 Zur Rundbildkomposition vgl. W. Kraiker, Epiktetos, JdI 44, 1929, 141 ff.; T. B. L. Webster, JHS 59, 1939, 103 ff. W. Holland, Harvard Studies 52, 1941, 41 ff.; D. Thompson, Archaeology 1, 1948, 158 ff.
- 11 Vgl. ein sehr ähnliches, aber späteres und qualitätsvolleres Fragment eines Boxerpaares in Würzburg, JHS 27, 1907, Taf. 3.
- 13 Vgl. S. 26.
- 14 W. Kraiker JdI 44, 1929, 196 Abb. 39.
- 15 Pfuhl MZ Abb. 413.
- 16 Nur um die Qualität zu bezeichnen, könnte man auf den jungen Panaitios-maler hinweisen.
- 17 Vgl. Beazley Kleophr. 13.
- 18 Pfuhl MZ Abb. 323.
- 21 Vgl. auch die Anm. von Beazley ARV 81 zu Nr. 7: the last cup seems to show the influence of Euthymides or of the Kleophradespainter in his earliest phase and is to be grouped with the following vases ... unter welchen er diese Hydria in München aufführt.
- 22 Beazley, VPol. 11 ff. ebenso G. Richter, Attic Redfigured Vases (New Haven 1946) 48.
- 23 Vgl. dagegen K. Peters, Studien zu den panathenäischen Preisamphoren (Berlin 1942) 58 f.
- 24 Pfuhl MZ 2 § 378; Peters a. O.
- 25 Beazley, VPol. 14 Anm. 1; VA 7; Peters a. O. 58 Anm. 48/49.
- 27 E. Haspels, Attic Blackfigured Lekythoi (Paris 1936) 44 Taf. 14,2.
- 28 CVA III Ic Taf. 16,2 u. 17,2.
- 29 Seite 67, Nr. 90.
- 30 CVA III I Taf. 24,2 a/b.
- 31 Beazley, VPol. Taf. 7, 1/2.
- 33 Beazley, Kleophr. 13.
- 34 Hartwig, Taf. 14,2; Beazley, ARV 212,14.
- 35 Seite 33 Anm. 5.
- 36 Beazley, VA 97.
- 37 Eine ähnliche Parataxe findet sich auf andern Frühwerken des Duris, vgl. Pfuhl MZ Abb. 455; vgl. auch S. Papaspyridi, Νέα λήκυδος τοῦ Δούριδος, Deltion 10/11, 1926/28, 97 f.
- 38 Pfuhl MZ Abb. 414.
- 39 Pfuhl MZ Abb. 408.

- 40 Buschor GV 153.
- 41 Pfuhl MZ Abb. 401.
- 42 Buschor a. O.: „So entstehen von unten gesehen, sozusagen sternförmige Kompositionen von großer Klarheit und Geschlossenheit. Maler mit sehr feinem Empfinden für die tektonischen Werte, wie z. B. Duris, gehen hierin voran und sehr weit.“
- 43 Vgl. das durchgedrückte Standbein und das rechtwinklig gebogene linke Bein.
- 44 Vgl. z. B. RM 46, 1931 Taf. 20,1.
- 45 Die starke Dissonanz des Bildes, wie es in der Abb. *Hesperia* a. O. vorliegt, verwandelt sich in einen lebhaften Schwung, wenn man eine Abbildung der ganzen Schale mit den Henkeln betrachtet, z. B. AJA 37, 1937, 311 Abb. 19, wo sich durch Henkelachse und Bildrichtung eine andere, sicher auch ursprünglich empfundene oder beabsichtigte Wirkung ergibt. Vgl. B. Neutsch, Henkel und Schalenbild, Marburger Jahrbuch f. Kunstw. 14, 1948.
- 46 AJA 42, 1938, 347.
- 47 *Hesperia* 15, 1946, 285.
- 48 Beazley VA 46.
- 49 Buschor GV 146/48.
- 50 Beazley, VPol. Taf. 4 — 6; Buschor GV 146 Abb. 166.
- 51 Buschor GV 167.
- 52 Vgl. Beazley, Berl. 16 ff.
- 53 Vgl. RM 46, 1931 Taf. 20/21.
- 54 Besonders schön Langlotz GV Taf. 20,30.
- 55 Vgl. Pfuhl MZ Abb. 407/408 (Panaitiosmaler); RM 46, 1931 Taf. 20, 1/2 (Onesimos); Hoppin 1, 237 (Duris); E. Langlotz, Griechische Vasen in Würzburg (München 1932) Taf. 153, 485 (Antiphonmaler).
- 57 Pfuhl MZ Abb. 463 und 466.
- 58 Pfuhl MZ Abb. 405.
- 59 Pfuhl MZ Abb. 421.

Speerwerfer: Seite 62 — 69.

- 2 Gardiner, Athl. Abb. 137. 138. 310.
- 3 z. B. Bauchamphora in der Villa Giulia: CVA He Taf. 1,1; Halsamphora in London: CVA III I Tafel 1.
- 4 z. B. Amphora in Orvieto, Corolla Curtius, Taf. 45, Amphora in Boston, Pfuhl MZ Abb. 266 und 316.
- 5 Pfuhl MZ Abb. 323.
- 7 FR 3, 268.

⁸ Dieses reiche Dekorationsprinzip erinnert noch an schwarzfigurige Amphoren wie die des Nikosthenes, gemeinsam ist — bei verschiedener Gefäßform — die Freude an reicher Ornamentierung. Die Oltosamphoren dagegen, Pfuhl MZ Abb. 362/63, die viel direkter von Nikosthenes beeinflusst sind, lassen doch das Ornament, der rotfigurigen Technik gemäß, neben den menschlichen Darstellungen mehr zurücktreten. Vielleicht haben Metallgefäße eingewirkt, denn bei der Eucharidesamphora, wie auch bei ihrem Geschwister im Louvre (P. Jacobsthal, Ornamente griech. Vasen (Berlin 1927) Taf. 54c, lassen der ungewöhnlich geformte Henkelansatz das Vorbild der Metallform deutlich spüren, ähnlich wie früher bei den nikosthenischen Amphoren. Zu den Formen dieser und anderer Eucharides-Gefäße vgl. Beazley, *The Manner of the Eucharides Stamnos*, BSA 18, 1911/12, 217 ff.

⁹ Beazley, Kleophr. 14.

¹⁰ Beazley, a. O. Taf. 21.

¹² Vgl. auch die verschollene Schale des Malers der Pariser Gigantomachie, Jüthner, *Ant. Turn.* 41 Abb. 36 b und 48 Abb. 34; Gardiner, *Athl. Abb.* 147; Beazley, ARV 275, 29.

Springer: Seite 70 — 75.

¹ *Ant. Turn.* 16 ff.

² *Athl.* 148 f.

³ Vgl. z. B. Nr. 112.

⁴ Vgl. dagegen L. D. Caskey, *Brygos as a painter of athletic scenes*, AJA 19, 1915, 129 ff., der für den einen Springer des Brygosskypheos (Nr. 119) bei solcher Haltung eine Darstellung des Niederschwingens der Haltere annimmt, wobei der eine Arm zurückgenommen gezeichnet sei, damit der Körper nicht dadurch überschritten werde.

⁵ Es fällt auf, daß bei den rotfigurigen Augenschalen, die zum größten Teil zwischen 525 und 515 anzusetzen sind, die zwischen den Augen erscheinenden Figuren sehr häufig in gebückter oder kauern der Haltung dargestellt sind. Palästriten kommen in Stellungen vor, die wir auf andern Darstellungen nicht oder nur ganz vereinzelt antreffen.

⁶ z. B. Pfuhl MZ Abb. 326/27.

⁷ Pfuhl MZ Abb. 325.

⁸ Vgl. W. Kraiker *JdI* 44, 1929, 195/96 Abb. 38/39.

⁹ Kraiker, a. O. 116 Abb. 10.

¹¹ Siehe Seite 17.

¹³ Das betätigende *νατχι* findet sich in einem ganz ähnlichen Zusammenhang bei Kallimachos, *Epigr.* 28: *Λυσαννὴ σύ δὲ ναιχι καλὸς καλὸς . . .*

¹⁴ Hartwig, *Meisterschalen* 344.

¹⁵ Gardiner *GAS* 477 und *Athl.* 82.

- 16 Womit nicht gesagt sein soll, daß die vielen Palästrabilder, an denen ein Mangel an inhaltlichem Interesse und damit eine nachlässige Behandlung eigentlich palästrischer Themen festzustellen ist, dafür immer als neuen Inhalt erotische Elemente aufweisen.
- 17 Pfuhl MZ Abb. 426.
- 18 Pfuhl MZ Abb. 433; Beazley, VA 90 Abb. 57.
- 19 Pfuhl MZ Abb. 424.
- 20 L. D. Caskey, a. O. (Anm. 4).
- 21 Beazley VA 93.

Läufer: Seite 76 — 77.

- 1 Beispiele von panathenäischen Amphoren: G. v. Brauchitsch, Die Panathenäischen Preisamphoren (Leipzig-Berlin 1910) Nr. 2. 3. 12. 18. 19. 34. 35. 41. 46. 49. 50. 51. 75, (aus der älteren Reihe).
- 2 Vgl. immerhin die Ringerbasis, Schefold, Griech. Plastik 1 Taf. 74, und später die Schale des Penthesileamalers in Boston, Gardiner, Athl. Abb. 88; Beazley, ARV 584,22, vgl. auch ders. BSA 46, 1951, 9 ff.
- 3 W. Kraiker, Pheidippos, AM 55, 1930 Beil. 53, 1/2.
- 4 Ähnlich wie z. B. Jünglinge mit Halteren, S. 70/71.

Zusammenfassung: Seite 78 — 79.

- 1 Vgl. S. 7 ff. 31. 45. 65.
- 2 Vgl. S. 46 ff.
- 3 Vgl. S. 11 ff. 66 ff.
- 4 Vgl. S. 32 f.
- 5 Vgl. S. 59 ff.
- 6 Vgl. S. 75.
- 7 Vgl. S. 60 f. 74 f.
- 8 Vgl. S. 69. 75.

Register

Vasenmaler:

Maler der Akropolisteller Nr. 111 u. 121 (S. 72).

Andokidesmaler Nr. 1 (S. 7).

Antiphonmaler Nr. 10 (S. 7. 24. 31. 64); Nr. 21 (S. 24. 72); Nr. 31 (S. 31);
Nr. 34 (S. 39); Nr. 113 u. 118 (S. 72).

Art der Antiphonmalers Nr. 9 (S. 7); Nr. 76 (S. 44. 77); Nr. 77 (S. 44. 73);
Nr. 78 u. 79 (S. 45); Nr. 123 (S. 72).

Argosmaler Nr. 117 (S. 72).

Maler von Berlin 2268 Nr. 46 (S. 42); Nr. 112 (S. 72).

Berliner Maler Nr. 67. 68. 69. 70 (S. 44).

Maler der Bowdoin-Augenschale Nr. 87 (S. 63).

Brygosmaler Nr. 119 u. 122 (S. 72).

Chairipposmaler Nr. 16 (S. 24); Nr. 58 (S. 43. 64).

Gruppe des Chelismalers Nr. a) u. c) (S. 18); Nr. 81 u. 88 (S. 63)

Colmarmaler Nr. 44 (S. 42); Nr. 97 u. 98 (S. 64); Nr. 109 u. 110 (S. 71).

Engelchen-flieg-Maler Nr. 55 (S. 43).

Art des Epeleiosmalers Nr. 43 (S. 42. 63); Nr. 45 (S. 42. 63. 71); Nr. 106 u.
108 (S. 71).

Epiktet Nr. 14 (S. 24); Nr. 22 (S. 31. 42. 63).

Erzgießereimaler Nr. 19 (S. 24. 39).

Eucharidesmaler Nr. 93 (S. 64).

Euergidesmaler Nr. 3 (S. 7. 42. 63); Nr. 40 (S. 42); Nr. 41 (S. 42); Nr. 42
(S. 42); Nr. 85 (S. 63).

Euphronios Nr. 4 (S. 7); Nr. 89 (S. 63).

Euphronios nahestehend Nr. 50 (S. 43).

Euthymides Nr. 5 (S. 7); Nr. 51 (S. 43).

Duris Nr. e) (S. 19); Nr. 18 (S. 24. 31); Nr. 33 (S. 39. 44. 72); Nr. 65 (S. 44).

Goluchowmaler Nr. 54 (S. 43); Nr. 90 (S. 63).

Harrowmaler Nr. 94 (S. 64); Nr. 116 (S. 72).

Kerberosmaler Nr. 49 (S. 43).

Kleomelosmaler Nr. 48 (S. 43).

Kleophradesmaler Nr. d) (S. 18); Nr. f) (S. 19; Nr. 26 u. 27 (S. 31); Nr. 60
(S. 43. 64); Nr. 62 (S. 43. 64); Nr. 72 u. 73 (S. 44); Nr. 94a (S. 64).

Makron Nr. 80 (S. 45).

Myson Nr. 56 (S. 43. 64. 72); Nr. 57 (S. 43. 72); Nr. 59 (S. 43); Nr. 92 (S. 64).

Nikosthenesmaler Nr. 15 (S. 24. 42. 63. 71. 77); Nr. 47 (S. 43. 63); Nr. 83
S. 63. 71).

Nikoxenosmaler Nr. 29 (S. 31).

Oltos Nr. 2 (S. 7. 42. 63); Nr. 38 (S. 42. 63. 71); Nr. 84 (S. 63); Nr. 102 u. 103 (S. 71).

Onesimos Nr. 30 (S. 31. 64); Nr. 74 (S. 44).

Panaitiosmaler Nr. b) (S. 18); Nr. 11 (S. 7. 44. 64. 72); Nr. 28 (S. 31); Nr. 64 (S. 44. 72); Nr. 75 (S. 44); Nr. 96 (S. 64).

Gruppe des Panaitiosmalers Nr. 8 (S. 7).

Maler der Pariser Gigantomachie Nr. 20 (S. 24); Nr. 71 (S. 44); Nr. 99 (S. 64); Nr. 124 (S. 73).

Pheidippos Nr. 23 (S. 31. 42. 63); Nr. 24 (S. 31); Nr. 36 (S. 42).

Phintias Nr. 6 (S. 7. 63); Nr. 52 (S. 43. 63).

Prosagoreuo-Gruppe Nr. 12 (S. 23).

Pythoklesmaler Nr. 13 (S. 24).

Saltingmaler Nr. 105 (S. 71).

Scheurleermaler Nr. 82 u. 86 (S. 63); Nr. 100 (S. 71).

Schrödermaler Nr. 107 (S. 71).

Syleusmaler Nr. 115 u. 120 (S. 72).

Syriskosmaler Nr. g) (S. 19); Nr. 95 (S. 64).

Troilosmaler Nr. 17 (S. 24); Nr. 63 (S. 43. 64).

Winchestermaler Nr. 101 (S. 71).

Berichtigungen

anstelle von Korrekturen, die beim Druck nicht mehr berücksichtigt werden konnten.

- S. 5 Z. 6 v. unten: Verweis auf Anm. 1 zu streichen.
- S. 8 Z. 11 v. unten: statt „an athletische“ lies „besonders eng an“.
- S. 9 Z. 2 v. oben: statt „seinen“ lies „seinem“.
- S. 10 Z. 13 v. unten: Verweis auf Anm. 11a zu streichen.
- S. 11 Z. 6 v. oben u. Z. 18, 16, 9 v. unten: Verweis auf Anm. 12, 13, 14, 16 zu streichen.
- S. 16 Z. 13 v. oben: statt „pätarchaisch“ lies „spätarchaisch“; Verweis auf Anmerkung 25 zu streichen.
- S. 17 letzte Z.: Verweis auf Anm. 30 zu streichen.
- S. 18 bei c) nach C. Smith einzufügen: Catalogue of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum III (London 1896).
- S. 22 Z. 14 v. oben: Verweis auf Anm. 15 zu streichen.
- S. 27 Z. 4 v. unten: Verweis auf Anm. 9 zu streichen.
- S. 30 Z. 4 v. unten: statt „frühklassiger“ lies „frühklassischer“.
Z. 3 v. unten: Verweis auf Anm. 12 zu streichen.
- S. 32 Z. 9 v. oben: Verweis auf Anm. 1 zu streichen.
- S. 34 Z. 17 v. unten: Verweis auf Anm. 7 zu streichen.
- S. 37 Z. 17 u. 14 v. oben: Verweis auf Anmerkungen 15 u. 17 zu streichen.
- S. 38 Z. 3 v. unten: statt „S. 66 ff“ lies „vgl. auch S. 66 f“.
- S. 39 letzte Z.: Verweis auf Anm. 4 zu streichen.
- S. 40 Z. 2, 3, 14, 15 v. oben: Verweis auf Anm. 5, 6, 7 zu streichen.
- S. 42 Z. 4 v. oben: Verweis auf Anm. 5 zu streichen; bei Nr. 43 lies „antichi“ statt „antiqui“; bei Nr. 44/45 die Zeilen 6/7 u. 4/5 von unten umstellen.
- S. 46 Z. 3 v. unten: Verweis auf Anm. 8 zu streichen.
- S. 48 Z. 16 v. unten: Verweis auf Anm. 12 zu streichen.
- S. 50 Z. 10 v. unten: Verweis auf Anm. 19 zu streichen.
- S. 52 Z. 8 v. oben: Verweis auf Anm. 20 zu streichen.
- S. 53 Z. 8 v. oben: Verweis auf Anm. 26 zu streichen.
- S. 54 Z. 16 v. unten: Verweis auf Anm. 32 zu streichen.
- S. 55 Z. 19 v. oben: statt „jugentlicher“ lies „jugendlicher“.
- S. 60 Z. 13 v. oben: statt „Paidrotriben“ lies „Paidotriben“.
- S. 62 Z. 8 v. oben: Verweis auf Anm. 1 zu streichen.
- S. 63 bei Nr. 82 u. 86 lies „Scheurleermaler“ statt „Scheuleer-“ bzw. „Scheurleersmaler“.
bei Nr. 85 lies „Greek“ statt „great“.
- S. 65 Z. 14 v. unten: statt „ungegürtetem“ lies „ungegürteten“.
- S. 66 Z. 14 v. unten: Verweis auf Anm. 6 zu streichen.
- S. 69 Z. 6 v. unten: Verweis auf Anm. 11 zu streichen.
- S. 72 Nr. 121: statt „S. 115, 95“ lies „S. 64, 95“.
- S. 73 Z. 3 v. unten: Verweis auf Anm. 10 zu streichen.
- S. 74 Z. 13 v. unten: Verweis auf Anm. 12 zu streichen.
- S. 80 Anm. 6: nach „Kleisthenes“ einzu-
fügen: „a. O. (s. Anm. 2)“.
Anm. 11: lies: W. Technau, Eine Am-
phora des Andokidesmalers in der
Sammlung des Conte Faina zu Or-
vieto, Corolla Curtius (Stuttgart 1937)
Taf. 47.
Anm. 24: s. oben zu Anm. 6.
- S. 81 Anm. 1: s. oben zu Anm. 6.
Anm. 9: lies: Chr. Karousos,
Περικαλλῆς Ἀγαλμα,
Epitymbion Tsountas (Athen 1941)
545 f.
Nach Anm. 13 einzufügen: Anm. 14 FR
Tafel 128/129.
- S. 83 Anm. 13: lies „Deltion 11, 1927/28“.
Anm. 6 Z. 3: statt „Jüngling“ lies
„Jünglinge“; im 2. Absatz muß es
„kleisthenisches Theseion“ heißen,
nicht „kimonisches“;
statt „Antaios“ lies „Antaios“.
- S. 84 Anm. 37: s. zu Anm. 13 auf S. 83.

Lebenslauf

Ich, Hannah Auguste Bruckner, von Basel, wurde geboren am 3. April 1919 in Basel, als Tochter des Gymnasiallehrers und a. o. Prof. Wilhelm Bruckner und der Bertha Bruckner geb. Thiersch. Nach dem Besuch der Basler Primarschule trat ich 1929 in das Mädchen-gymnasium ein, wo ich im Frühjahr 1937 das Maturitätszeugnis erlangte. Vom Sommersemester 1937 an studierte ich in Basel Archäologie, klassische Philologie und alte Geschichte. Daneben besuchte ich verschiedene Kurse des Konservatoriums, wo ich im Frühjahr 1942 ein Examen für Singlehrer als Teil einer Mittel-lehrerprüfung bestand. Die wissenschaftliche Prüfung in den beiden weiteren Fächern Griechisch und Latein legte ich 1944 ab. Nachher wandte ich mich wieder dem Studium der Archäologie zu. Sommer- und Wintersemester 1942/43 war ich an der Universität Zürich immatrikuliert, nachher wieder in Basel. In Basel habe ich Vorlesungen gehört bei den Herren Debrunner, Fuchs, O. Gigon, Landmann, Laur-Belart, Meuli, Pfuhl †, von Salis, Schefold, Schuchhardt, F. Staehelin †, Von der Mühl, Wyss; in Zürich bei den Herren Howald, Jedlicka, Leumann, E. Meyer, Vogt, Wehrli. An ihren Übungen haben mich teilnehmen lassen in Basel die Herren Fuchs, Laur-Belart, Meuli, Pfuhl †, Schefold, F. Staehelin †, Von der Mühl, Wyss; in Zürich die Herren Howald, Leumann, E. Meyer, von Salis, F. Wehrli. Allen meinen Lehrern spreche ich den ge-ziemenden Dank aus, vor allem bin ich Herrn Prof. K. Schefold zu herzlicher Dankbarkeit verpflichtet, der die vorliegende Arbeit an-geregt und eingehend betreut hat. Für wohlwollende Anteilnahme und Förderung während meiner ganzen Studienzeit danke ich auch besonders Herrn Prof. P. Von der Mühl. Ferner schätze ich mich glücklich, daß es mir vergönnt war, noch an mehreren Vorlesungen und Übungen Ernst Pfuhls teilzunehmen, dem ich die Einführung in das Studium der antiken Kunst verdanke.

